



MUSICA

1958 • HEFT 6

MIT MUSICA SCHALLPLATTE

ERNST KRENEK

Kette, Kreis und Spiegel

SINFONISCHE ZEICHNUNG FÜR ORCHESTER

Uraufführung: Basel, Januar 1958 (Paul Sachser)

Deutsche Erstaufführung: Westdeutscher Rundfunk Köln, März 1958 (Bruno Maderna)

Konzertaufführungen im Jahre 1958 sind vorgesehen in Berlin, München, Münster, Wien u. a.

DAS URTEIL DER PRESSE:

Vergleicht man nun Kreneks sinfonische Zeichnung mit anderen streng seriellen Werken der jüngsten Generation, so stellt man darin eine immanente Musikalität, eine sich akustisch unmittelbar mitteilende schöpferische Potenz fest, die man andernorts oft schwer vermißt. Man hat den Eindruck, daß diese Musik „stimmt“. Das originelle Werk ist alles andere als Papiermusik. (National-Zeitung Basel)

„Kette, Kreis und Spiegel“ erinnert schon im Titel an den Zug der modernen Künste zur Integration der Sinneseindrücke. Apollinaire und Kandinsky haben vom Musikalischen in der Malerei gesprochen, Krenek beginnt musikalisch zu zeichnen. Und gewinnt oder behält damit die Klanglinie zurück, die anderwärts verlorenzugehen scheint, ohne die Musik aber letztlich wohl kaum möglich ist. (H. R. in „Kölnische Rundschau“)

Formal liegt hier ein vom Hörer natürlich nicht zu erfassendes faszinierendes Denkspiel vor, wenn er die aufgestellte Reihenkombination in der Weise abrollen läßt (Idee der Rotation), daß er fortlaufend die Töne innerhalb der gewählten Reihe vertauscht, den Endton mit dem Anfangston der neuen Reihe zusammenfallen läßt und nach 47 Zwischenstufen zum Ausgangspunkt der „Kette“ zurückkehrt. Der reine Höreindruck ist sehr stark, die musikalische Idee auch ohne Kenntnis der formalen Anlage verständlich. (Bernad Müllmann in „Hessische Nachrichten“)

Daß „Kette, Kreis und Spiegel“ in seiner Gegensätzlichkeit, im geistvollen Wechsel der lyrischen mit den dramatischen Partien, in seiner subtilen Instrumentierung, namentlich aber in seiner überlegenen Gestaltungsweise sich als wesentliche Aussage erweist, das muß deutlich hervorgehoben werden. Das bloß etwas über 12 Minuten währende Werk ist eine echte Schöpfung unserer Zeit. („Basler Nachrichten“)

Ernst Krenek's jüngstes Orchesterwerk „Kette, Kreis und Spiegel“ deutet auf die Anwendung serieller Prinzipien, die hier mit dem stets einem romantischen Ingrediens aller Musik nachspürenden Naturell des Komponisten eine weit glücklichere Verbindung eingegangen sind als in vorangegangenen Arbeiten (Ernst Thomas in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“)

Andererseits zeigt das neue Orchesterwerk von Ernst Krenek, daß auch komplizierte Reihentechnik erst aus der Beflügelung der kompositorischen Phantasie ihr musikalisches Leben gewinnt. „Kette, Kreis und Spiegel“ ist der Titel dieses ebenso inspirierten wie intellektuell durchdachten Werkes, das Krenek selbst als letzte Vorstufe zu einer „totalen seriellen Integration“ bezeichnet. (Wolfgang Steinecke in „Süddeutsche Zeitung“)

WEITERE NEUE KOMPOSITIONEN VON ERNST KRENEK:

„Lamentatio Jeremiae Prophetarum“ für gemischten Chor a cappella

Teil-Uraufführung: 10. Heinrich-Schütz-Fest Düsseldorf 1956 (Martin Flämig)

Uraufführung des gesamten Werkes: Österreichischer Rundfunk, Studio Wien (Gottfried Preinfaß) / Süddeutscher Rundfunk Stuttgart (Joseph Dahmen) Ostern 1958

Weitere Aufführungen und Sendungen fanden u. a. statt in: New York, Basel, Dresden, Bayrischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk, Schweizerische Rundfunkgesellschaft.

„Sestina“ für Sopran und Orchester

Uraufführung: New York, März 1958 · Deutsche Erstaufführung: Berliner Festwochen 1958

„Pentagramm“ für Bläser · Uraufführung: USA, März 1958

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

Händel-Festspiele 1958

IN HALLE (S) VOM 7. BIS 10. JUNI 1958

VERANSTALTER

Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft,
Sitz: Halle (Saale), in Verbindung mit
dem Rat der Stadt Halle (Saale) und
den beteiligten Kulturinstitutionen.

AUS DEM PROGRAMM

Oratorien:

Die Wahl des Herakles, Frohsinn und
Schwermut, Alexanderfest, Caecilien-
Ode, Friedens-Ode, Acis und Galatea

Opern:

Tamerlano, Otto und Theophano
Chor- und Orchesterkonzert
Kammermusik

MITWIRKENDE

Dirigenten:

GMD H. Förster, Halle (Saale), National-
preissträger Prof. H. Koch, Berlin
Nationalpreissträger GMD Prof. H. T.
Margarf, Halle u. a.

Spielleiter:

Gubisch, Halle (Saale)
Nationalpreissträger Prof. H. Rückert,
Berlin

Bühnenbildner:

R. Döge, Halle (Saale)
Nationalpreissträger R. Heinrich, Berlin

Solisten:

Ph. Fischer, M. Herzberg, S. Kehl, B. Lenk,
G. Prenzlau, S. Sobotta, S. Schöner, U.
Taube, M. Vermers, J. Vulpius, I. Weng-
lor, R. Aprek, G. Frei, K. Hübenthal,
G. Leib, F. Matern, G. Niese, R. W. Otto,
Ch. Poetzsch, G. Unger u. a.

Anforderungen v. Prospekten sind zu richten a. d.

SEKRETARIAT DER HÄNDEL-FESTSPIELE

Halle (Saale), Gr. Nikolaistraße 5, Ruf 31847

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

12. Jahrgang / Heft 6 / Juni 1958

INHALT

<i>Helmut Bornefeld: Schöpferischer Historismus</i>	319
<i>Günter Haußwald: Antiker Mythos bei Richard Strauss</i>	323
<i>Joachim Herrmann: Struktur und Funktion des Publikums</i>	326
<i>Hans Hollander: Janáček's Glagolitische Messe</i>	329
<i>Hanns Neupert: Das Klaviziterium — einst und heute</i>	333

MUSICA-GESPRÄCH	337
<i>Gerhard F. Wehle: Funktionelle Stufentheorie?</i>	337
<i>Fritz Reuter: Zur Klärung</i>	338

MUSICA-BERICHT	340					
<i>Musikstädte im Profil: München, Nürnberg</i>	S. 340;					
<i>Oper: Berlin, Basel, Kiel, Dortmund, Bonn, Meiningen</i>	S. 343; <i>Konzert: Wien, Dresden, Leipzig, Frankfurt, Kassel, Gelsenkirchen, Dortmund, Siegen</i>	S. 347; <i>Ballett: Berlin, Monte Carlo, Oldenburg</i>	S. 351; <i>Musikfeste: Heilbronn, Weimar</i>	S. 355; <i>Funk: Norddeutscher Rundfunk Hamburg, Westdeutscher Rundfunk Köln</i>	S. 355; <i>Fernsehen: Hamburg</i>	S. 356.

MUSICA-UMSCHAU	358
Von der Kunst des Zuhörens S. 358; In Memoriam	
S. 359; Zur Zeitchronik S. 361; Blick in die Welt	
S. 362; Porträts S. 364; Erziehung und Unterricht	
S. 365; Miszellen S. 367; Stimme des Lesers S. 367;	
Aus Wissenschaft und Forschung S. 368; Vom Mu-	
sikalienmarkt S. 369; Das neue Buch S. 371	

MUSICA-NACHRICHT	376
------------------	-----

MUSICA-BILDER

Titelbild: Georg Pfründt „Musizierende“ (1636), Terrakotta, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Abbildungen: Hugo Distler S. 321; Richard Strauss S. 325; Ältestes Clavicytherium S. 324; Clavicytherium 16. Jh. S. 335; Pyramidenflügel 1745 S. 335; Cembalino S. 336; Britten's „Lukrezia“ in Berlin S. 343; Pfitzners „Palestrina“ in Kiel S. 345; Dvořák's „Rusalka“ in Bonn S. 346; Blachers Ballett „Der Mohr von Venedig“ S. 353; Bizet's „Carmen“ im Fersehen S. 357; Ilja Rjepin: Nikolai Rimski-Korssakow S. 360; „Die Meister“ S. 367; Erste Partiturseite aus dem Autograph der Mariazellermesse von Joseph Haydn S. 369

*

MUSICA-SCHALLPLATTE 1958 / Heft 3

Fritz Bose: Die einzige Schallaufnahme von Brahms 33
Kritische Betrachtungen 36
Sieben Pianisten spielen Beethoven S. 36; Oper — wie sie sein soll S. 38; Geistliche Musik S. 39; Lieder und Chöre S. 40; Farbige Orchestermusik S. 41; Konzertante Werke S. 42; Jazz — original und originell S. 43; Möchten Sie Sprachen lernen? S. 43; Der Dichter spricht S. 44
Rund um die Schallplatte 45
Interpreten im Profil S. 45; Kleine Beiträge S. 46; Bilder

SCHRIFTFÜHRUNG:

DR. GÜNTER HAUSSWALD

BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL, BASEL, LONDON, NEW YORK

MUSICA, vereinigt mit der NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT, erscheint mit der Zweimonatsschrift MUSICA SCHALL-PLATTE jährlich in 12 Heften. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren; Einzelheft DM 1.80, Postscheckkonto Frankfurt/Main 531 12

Einsendungen, die nicht von der Schriftleitung oder vom Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung MUSICA, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, zu richten (Tel. 2891—93)

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe. Anzeigenentwurf auf Verlangen

Teilauf. dieses Heftes liegen folg. Prospekte bei: „Berliner Festwochen 1958“, „Cembalino“ (J.C. Neupert, Bamberg-Nürnberg), „die Reihe“ (Universal-Edition A.G., Wien-Zürich-London) und „Ostdeutscher Minnesang“ (Jan Thorbecke Verlag Lindau und Konstanz)

MEISTERWERKE AUF



PRODUKTION 1958

Henry Purcell

CACILIE NODE (1692)

Alfred Deller / April Cantelo / Solisten des Deller-Consorts; The Ambrosian Singers / Londoner Kammerorchester, Dirigent: Michael Tippett
AVRS 6068

Claudio Monteverdi

IL BALLO DELLE INGRATE

Alfred Deller / April Cantelo / Eileen McLoughlin / David Ward u. a. The Ambrosian Singers / Londoner Kammerorchester, Leitung: Alfred Deller
AVRS 6069

Jean Philippe Rameau

PIÈCES DE CLAVECIN

Gustav Leonhardt — Cembalo / Lars Fryden — Barock-Violine / Nikolaus Harnoncourt — Viola da gamba
AVRS 6070

THE ENGLISH MADRICAL SCHOOL

The Deller Consort, Leitung: Alfred Deller

VOL. I. AVRS 6071, VOL. II. AVRS 6072

Girolamo Frescobaldi

ORGEL- UND CEMBALOWERKE

Gustav Leonhardt — Orgel und Cembalo
AVRS 6074

ITALIENISCHE BAROCK-ARIEN

Von: Caccini — Saracini — Paradisi — Gagliano — Scarlatti — Berti — Rossi u. a.
Alfred Deller — Tenor (Altlage) / Desmond Dupre — Laute und Viola da gamba / George Malcolm — Cembalo
AVRS 6085

30 cm LP — Preis jeder Schallplatte DM 24.—

Der kulturelle Schallplatten-Fachhandel hält diese interessanten Aufnahmen am Lager

Amadeo-Vanguard Kassel

BÄRENREITER-WEG 6-8

HELMUT BORNEFELD

SCHÖPFERISCHER HISTORISMUS

Zur 50. Wiederkehr von Hugo Distlers Geburtstag am 24. Juni 1958

Man kann es kaum fassen, daß Hugo Distler, der für die evangelische Kirchenmusik und für die deutsche Chormusik längst zu einem „klassischen“ Begriff geworden ist, am 24. Juni erst 50 Jahre alt geworden wäre. Es mag angebracht sein, aus solchem Anlaß den Versuch zu unternehmen, gewisse Züge seines Schaffens etwas genauer zu besehen und in den Gang des musikalischen Geschehens einzugliedern.

Es besteht heute wohl kein Zweifel mehr darüber, daß Distlers bleibende Verdienste auf dem Gebiet der *Chormusik* liegen. Wenn man aber versucht, das nach Wesen und Wirkung so Eigenartige dieses Chorschaffens zu benennen, dann merkt man, daß es sich hier um sehr komplexe und empfindliche Werte handelt, denen mit den gängigen Schlagworten nicht beizukommen ist.

Daß Distlers Chorstil ohne die Begegnung mit Heinrich Schütz nicht denkbar wäre, ist hinlänglich bekannt. Das genügt aber keineswegs, um das Spezifische und Unverwechselbare der Distlerschen Leistung zu erklären. In der Kirchenmusik beider Konfessionen sind in den letzten Jahrzehnten manche Versuche unternommen worden, klassische Vorbilder wiederzubeleben. Aber alle diese Versuche haben immer einen etwas peinlichen Beigeschmack des Nazarenischen, des Caecilianischen, des Künstlichen und Gekünstelten behalten, was man nun gerade Distlers Chorstil nicht nachsagen kann. Wenn man also bei Distler schon von „Historismus“ sprechen wollte, dann müßte ihm zumindest ein *schöpferischer Historismus* zuerkannt werden, dem es gelang, den historischen Modellen den lebendigen Atem eigenwertiger Existenz einzuhauchen. Die Tatsache, daß Distlers Schütz-Repristination eine so erregende, zündende Auswirkung beschieden war, kann wohl kaum aus den Bedingungen seines persönlichen Schaffens allein erklärt werden, sondern steht sicher mit einer viel tiefer liegenden „Erwartung“ der *stilistischen Gesamtsituation* im Zusammenhang.

Das 19. Jahrhundert hat, als das große Jahrhundert des Instrumentalismus, das *Wesen der Vokalität* tiefgreifend umgeprägt. Es ist ohne weiteres verständlich, daß die Differenzierung der Mittel, die Intensivierung des Ausdrucks und die Expansion der Form, wie sie sich von der Wiener Klassik über die instrumentale und musikdramatische Romantik bis in die Gegenwart herein abspielte, die vokale Diktion und Technik grundlegend verändern mußte. Wenn die Arie zu der über einem Riesenorchester schwebenden „unendlichen Melodie“, wenn das Rezi-tativ zur sinfonisch-orchestral bestimmten Szene wurde, so konnte von da aus kein Weg zurückführen zu den Elementen primär vokaler Diktion. Ebenso wenig wie das, was im romantischen Lied an Poesie entdeckt und im Jugendstil-Expressionismus bis zum pathologischen Psychogramm verfeinert worden war, jemals wieder zur „Unschuld“ eines alten Volksliedes werden konnte. Das alles ändert aber nichts daran, daß eine Musik, die den Bezug auf den Menschen überhaupt noch wahren will, sich so oder anders immer wieder mit dem Wesen des Vokalen auseinandersetzen muß. Und es ist letztlich eine Frage des weltanschaulichen Standpunktes, ob man das Vokale dem ungeheueren Sog der instrumentalen Differenzierung überlassen will oder ob man es in eine „historische“ Form zurückreißen zu können glaubt.

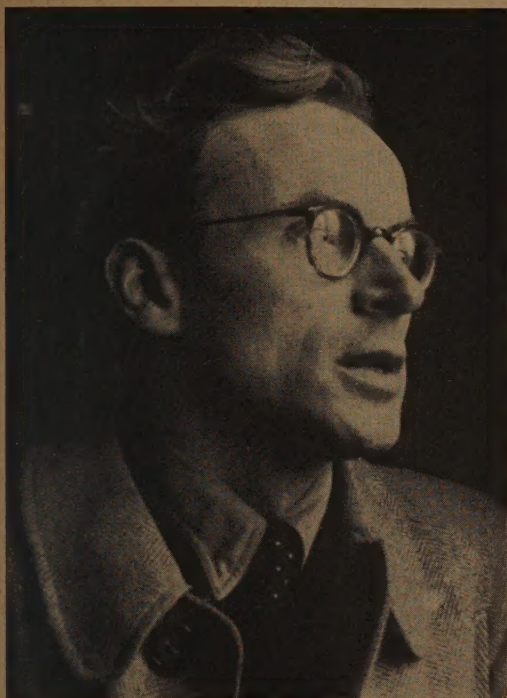
Distler hat das letztere gewählt. Es mag sein, daß seine Wahl insofern nicht ganz frei war, als die nazistische Kulturpolitik in seinen besten Schaffensjahren den Blick auf die Gesamtheit der damals stilbildenden Kräfte behinderte. Es ist aber kaum anzunehmen, daß seine Wahl wesentlich anders ausgefallen wäre, wenn die damals zeitgenössische Säkularmusik nicht als „entartet“ gegolten hätte.

Das Stilgeschehen des 19. und 20. Jahrhunderts ist letzten Endes immer von der Spannung zwischen der *Gesellschaft* und dem sich zunehmend emanzipierenden *Subjekt* gekennzeichnet. Neben dem Drang zu den Extremen des geistig und handwerklich Erreichbaren steht deshalb auch immer die mehr oder minder geheime Furcht vor den lähmenden und schließlich tödenden Konsequenzen der totalen Isolierung des Subjekts. Oder anders gesagt: unter der Oberfläche jedes avantgardistischen Selbstbewußtseins lebt immer auch die geheime Sehnsucht nach einer Geborgenheit im Harmloseren und Versöhnenden. Es dürfte wohl ein urtümlicher Trieb geistiger Selbsterhaltung sein, der den Schaffenden lehrt, daß eine wachsende Gewagtheit und Kühnheit der Konstruktion immer auch eine dementsprechende Sicherung der Fundamente bedingt, sofern überhaupt noch ein „Sein“ präsentiert werden soll. Das bezeichnet zugleich aber auch, wie abwegig es wäre, den Überbau gleichsam als „*Fortschritt*“, die Fundamente hingegen als „*Reaktion*“ ansprechen zu wollen. Oben und Unten sind hier nicht eine Verschiedenheit des Wertes, sondern eine solche der Funktion; sie stehen nicht in dem Verhältnis von Fortschritt und Reaktion, sondern in einem solchen von Wagnis und Sicherung.

Vorgänge dieser Art sind so alt wie die Emanzipation des Subjekts überhaupt und bleiben deshalb auch keineswegs auf unser Jahrhundert beschränkt. Schon im Spätwerk Mozarts wird ein „historisch“ sicherndes Verhalten als Komponente subjektiver Wagnisse spürbar. Und wenn Brahms Denkmäler-Ausgaben betreute und Generalbässe bearbeitete, wenn Volkslied und „alter Stil“ bei ihm wesentliche Faktoren wurden, dann waren auch das bereits Anzeichen eines „schöpferischen“ Historismus. Der Unterschied zu heute war wohl mehr gradueller Art und lag eigentlich nur darin, daß die Extreme des historisch Rekapitulierten und des Emanzipierten lange nicht so weit auseinanderklafften wie für uns. Wir sehen heute jedenfalls, daß es am tieferen Sinn des Geschehens völlig vorbeiging, wenn Brahms vom neudeutschen Fortschritt her der „Reaktion“ verdächtigt wurde.

Auch in der Geschichte der Musik wachsen neue Zweige mitunter an solchen Stellen vom alten Stamme aus, wo man nie eine Knospe vermutet hätte. Unser Entzücken über eine am romantischen Zweig unvermutet erblühte „Bach“-Sequenz ist deshalb aber nicht geringer als jenes über das historische „Original“. Wenn Distler in diesem Sinn dem altdeutschen und altitalienischen Madrigal, wenn er dem Cantus-firmus-Satz, der Sololoquenz und Turbae-Technik von Heinrich Schütz heutige Varianten abgewann, so ist das, in diesem Rahmen gesehen, das genaue Gegenteil von „Reaktion“: es ist *Aktion* im Sinn einer Bindung ins Tragende, ins Kontinuierliche, ins große Ganze hinein, die das Mitkommen der Vernachlässigten (ohne Konzession ans Inferiore) erleichtert und gerade damit die Basis für das echte Experiment (ohne Diktat des Inferioren) wesentlich sichert und verbreitert. Praktisch gesagt: Distler und Schönberg schließen sich nicht aus, sondern überall da, wo man sich mit Distler von einem „naiven“ Historismus distanziert, wird man das Schönbergsche Anliegen um so eher im Sinn eines „dialektischen“ Historismus verstehen lernen.

Wenn die Singbewegung und die liturgischen Bestrebungen um 1935 glaubten, in Distler „ihre“ moderne Musik gefunden zu haben, dann war das eine zwar begreifliche, nichtsdestoweniger aber bedenkliche Simplifizierung, die dem eigentlichen Sinn des Geschehens nicht gerecht wurde. Als mildernder Umstand muß dem allerdings gleich beigelegt werden, daß die Singbewegung auf diesen primitiven Autonomismus doch nur deshalb verfallen konnte und mußte, weil die artistische Entwicklung des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts den bürgerlichen Hintergrund des Geschehens nicht weniger aus dem Auge verloren hatte, als das Bürgertum seinerseits jede wesentliche avantgardistische Aktualität ignorierte. Die Frage also, ob und wie sich Distler und Schönberg zusammenschauen lassen, ist die Probe aufs Exempel der Adornoschen These, daß die Einordnung in bestehende Lebensformen unvereinbar sei mit dem Stand der musikalischen Produktivkräfte. Wenn es überhaupt noch eine „Ver-



Hugo Distler Privatfoto

„organale“ Ausprägung der Satz- und Klangtechnik war doch eine spürbare Verwilderung eingetreten, nahegelegt durch jene industriell zwar verständlichen, musikalisch aber höchst zweideutigen „technischen Fortschritte“ des Orgelbaus, wie sie die Jahrhundertwende beherrschten und meist einer Trübung, oft sogar einer Suspendierung klangkritischer Leitbilder gleichkamen. Wenn Adorno vor kurzem in Loccum die Orgel als einen durch ein „Moment des Theatralischen“ bezeichneten Versuch der Orchesternachahmung ansprach, der jedoch durch die Konstituierung des modernen Orchesters überholt sei, so spiegelt diese Stellungnahme genauestens ein typisch spätbürgerliches Mißverständnis von Orgel und Orgelmusik. Bei der Orgel kann von einer „Nachahmung“ des Orchesters schon deshalb keine Rede sein, weil es in den Zeiten ihrer Klangwerdung kein im Sinn eines Orchesters organisiertes Instrumentarium gab. Die Orgel hat von „Orchester“-instrumenten nur ein Prinzip der Tonerzeugung übernommen, nämlich das der Längsflöte. Wenn sie dieses Prinzip aber auf Pfeifenreihen verschiedenster Bauweise und Obertonlagen anwandte, dann entfiel schon damit jede Vergleichbarkeit mit einem so oder anders gearteten Instrumentarium. Erst recht gilt das von der „Nachahmung“ eines „Streicher“-klangs durch Lippenpfeifen oder eines „Trompeten“-klangs durch aufschlagende Zungen. All das sind wohl Anlehnungen an eine instrumentale Nomenklatur, die aber keine physikalisch oder musikalisch wesentliche Beziehung zu den zitierten Instrumenten besagen. Die Entwicklung der Orgel zielte immer auf eine autonome Spiel-, Satz- und Klangtechnik, die sich sogar unter allen spätrömantischen Mißverständnissen immer noch erkennbar durchsetzte. Ein Blick auf die Verschiedenartigkeit Bachscher Orgel- und Orchestertechnik oder auf die (noch jedesmal gescheiterten) Versuche, Orgelmusik aufs Orchester zu übertragen, zeigt sofort die generelle Unvereinbarkeit der Prinzipien. Zuzugeben ist lediglich, daß die

söhnung“ des Oben und Unten in unserer sogenannten Musikkultur geben kann, dann ist dazu das *Chorschaffen* Distlers — darüber dürfte es keinen Zweifel geben — einer der wesentlichsten Beiträge der letzten Jahrzehnte.

Ganz ähnlich, nur vielleicht etwas weniger handgreiflich, steht es mit Distlers Beitrag zur *Orgelmusik*. Sein Orgelwerk ist zwar nicht groß: wenn man die Kleinen Choralbearbeitungen, die Spielstücke und die etwas matte Triosonate abzieht, bleiben nur die beiden Partiten über „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ und „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“, und auch diese Stücke enthalten Schwächeres. Wenn man verstehen will, warum trotzdem so enorme Impulse von ihnen ausgehen konnten, so muß man sich die *Situation der neuen Orgelmusik* etwas vergegenwärtigen.

Mit der Linie Brahms — Reger — Hindemith — David war wohl die *stilistische* Kontinuität der Orgelmusik einigermaßen gewahrt geblieben, in *orgelbaulicher* Hinsicht jedoch, im Blick auf die eigentlich

romantische Orgelmusik *stilistisch* Aktuelles mit *orgelbaulich* Dekadentem vermenget und damit das spätbürgerliche Mißverständnis der „Orchesternachahmung“ heraufbeschworen hatte. Auf diesem Hintergrund erst wird die Leistung des Distlerschen Orgelsatzes erkennbar: er machte — inspiriert von seiner herrlichen kleinen Jakobi-Orgel in Lübeck — hinsichtlich der Spiel-, Klang- und Satztechnik wieder *primär organale* Leitbilder verbindlich und erschloß damit (trotz der historischen Bedingtheit seines Standpunktes) eine Dimension, die völlig in Vergessenheit geraten war. Ähnlich wie bei der Chormusik liegt der Schwerpunkt also auch hier gar nicht so sehr im Stilistischen als vielmehr in der *schöpferischen Rezeption* jenes historischen Etwas, das auch heute noch zu uns spricht. Die potentiellen Möglichkeiten der Orgelbewegung (die bis heute weithin historistisch befangen blieben!) sind erst durch Distler mit den Gestaltungs Kräften neuer Musik verschmelzbar geworden. Deshalb blieb auch die seit Distlers Tagen geschaffene evangelische Orgelmusik seinen Impulsen eng verbunden, obgleich sie die von ihm eingehaltenen Grenzen oft kaum mehr am Horizont erkennen läßt.

Übrigens haben die kleinen Geistlichen Konzerte, die Distler für Singstimme und Orgel schrieb, eine ähnliche Wirkung getan: stilistisch sind diese Stücke nicht allzu bedeutend, aber sie haben im Bereich der neuen Musik erstmalig auf jene herrlichen Möglichkeiten verwiesen, die in der Verbindung von Singstimme und konzertierender Orgel beschlossen liegen. Deshalb wird auch diese Werkgruppe für immer mit dem Namen Distlers verbunden bleiben.

Wir wissen nicht, ob der Versuch einer Versöhnung des Oben und Unten in einer von Jahr zu Jahr unduldsamer werdenden Welt noch irgendeine Aussicht auf Erfolg hat. Immerhin aber ist uns das Werk Distlers ein Angeld dafür, daß ein solches Bemühen — bis jetzt wenigstens — noch sinnvoll war: in viele Chöre, an manchen Orgelspieltisch, die von großstädtischem Avantgardismus nie berührt worden wären, kam durch die Musik Distlers ein neuer, belebender und erregender Geist geweht. Wir wollen diese Symptome nicht überschätzen, und es ist gewiß falsch, wenn man dem Schaffen Distlers heute da und dort die Funktion einer „kirchlichen Normalgebrauchsmusik“ zu geben bemüht ist. Jede Musik — nicht nur diejenige Distlers — ist mißbraucht, wenn man sie zum Amen eines Credo macht. Die Entwicklung geht weiter, und jedes Heute wird morgen ein Gestern sein. Die Entwicklung der neuen Kirchenmusik seit Distlers Tod hat aber gezeigt, daß seine Impulse nicht nur als Beharrung und Bereinigung, sondern viel mehr noch als *Aufbruch* und *Antrieb* fruchtbar wurden. Die Wirkung Distlers in das Unten ist bereits geschichtlich. Wenn sich seine Impulse auch für eine neue Chor- und Orgelmusik im Oben des autonomen Kunstwerks als fruchtbar erwiesen — was allerdings zur Kenntnis zu nehmen wäre! —, dann offenbart sich darin genau jener Sinn, an den er, von Lebensangst und Kriegsschrecken zermüht, nicht mehr zu glauben vermochte.

Beim Hören der guten Stücke des Mörike-Chorliederbuchs oder der „Wachet auf“-Fuge weiß man heute: Distler hat — Historismus hin oder her — bis dahin unbetretenes Land gefunden. Wenn er es in Gegenden und auf Routen fand, die nicht ins Konzept kollektivistischer Kultur-Reglements paßten und passen, dann tut das dieser Tatsache keinen Abbruch. „*Genie ist der Fehler im System*“ sagt Paul Klee; man vergesse nur nicht hinzuzufügen: auch im System der Fachleute! Es steht nirgends, daß jede avantgardistische Doktrin der Freiheit letzter Schluß sei. Wenn und wo die Doktrin zum Dogma wird, verliert sie ihren Sinn als Fortschritt; in diesem Fall kann die Freiheit zur „Reaktion“ sehr wohl die größere schöpferische und moralische Leistung bedeuten. Wenn Distler „reaktionär“ war, dann in genau jenem selben Sinn wie Brahms neben den Neudeutschen oder der alte Bach neben den aufregenden Niedlichkeiten seiner Söhne und seiner Zeit. Distler war so „frei“, etwas von jener „*schönen Musik in C-dur*“ zu schreiben, deren es nach Arnold Schönbergs treffendem Ausspruch noch so viele zu schreiben gibt. Und dafür dankt man ihm nicht nur an seinem 50., sondern — so dünkt uns fast — auch an seinem 100. Geburtstag.

GÜNTER HAUSSWALD

ANTIKER MYTHOS BEI RICHARD STRAUSS

MUSICA setzt mit nachstehendem Beitrag die in zwangloser Folge begonnene Artikelreihe „Antike und Gegenwart“ fort. Nach dem Aufsatz von Anna Amalie Abert über „Monteverdis Orfeo einst und jetzt“ folgt eine Arbeit über Richard Strauss, in der versucht wird, das Problem des antiken Mythos aus der Sicht der Spätromantik zu beleuchten. Da eine historische Ordnung der Beiträge nicht vorgesehen ist, wird vielleicht gerade aus der wechselnden Gegenüberstellung verschiedener Epochen die ungeheuer erregende Kraft der Antike bis in die Gegenwart lebendig.

Richard Strauss wurzelt mit seinem gesamten Schaffen in der literarischen Idee. Als Exponent seiner Zeit und Vollender spätromantischen Denkens entfaltet sich seine musikalische Substanz fast stets aus einem vorgegebenen geistigen Bezug. Das trifft sowohl für den Sinfoniker wie den Dramatiker zu, wobei die Akzente im zeitlichen Nacheinander der beiden Aussageformen liegen. Die Ablösung des sinfonischen Schaffens und Hinwendung zur musikdramatischen Substanz vollzieht sich dabei nahtlos und ohne Bruch. Die geistige Grundhaltung erfährt nur eine andere musikalische Spiegelung. Selbst innerhalb des Opernschaffens zeigen sich kontinuierliche Linien, die sich aus der literarischen Divergenz der stofflichen Einkleidung ablesen lassen und damit zugleich die Grundhaltung der dramatischen Aussage betreffen. Eine davon, und zwar die wesentlichste, dürfte die Berührung mit der Welt der Antike darstellen. Wohl spielen auch andere Komponenten im Opernschaffen eine bedeutende Rolle; erinnert sei nur an „Guntram“ oder „Feuersnot“, „Rosenkavalier“ oder „Arabella“, „Intermezzo“ oder „Schweigsame Frau“, „Friedenstag“ oder „Capriccio“, die sich zu kontrastreichen dramatischen Kulturbildern großen Stils zusammenfügen, so unterschiedlich auch im einzelnen ihre Haltung sein mag. Das hellenistische Element jedoch besitzt eine zentrale Stellung und spiegelt in seiner Werkfolge das ständige Bemühen, sich mit der Antike auseinanderzusetzen. Es durchzieht die gesamte dramatische Schaffensperiode und erreicht höchste Vielfalt bei erhaltener Ganzheit.

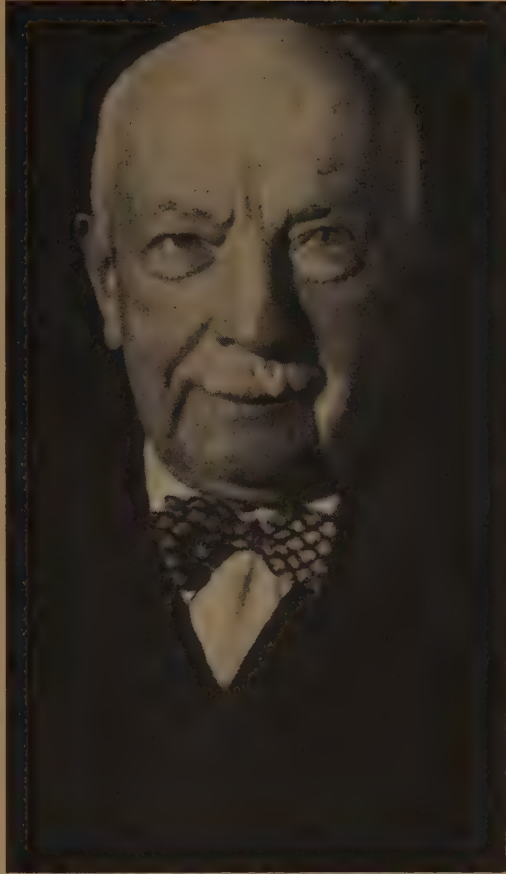
Zur Untersuchung seien sechs Werke herangezogen, die diesen Wandlungsprozeß veranschaulichen. Die „Salome“ (1905) ist wohl nicht unbedingt dem antiken Kulturkreis zuzurechnen; doch reicht ihr Geschehen, historisch betrachtet, in eine Welt, die an der Schwelle unserer Zeitrechnung liegt. Gewiß nicht zufällig steht daher jene zwielichtartige Atmosphäre am Beginn der Strauss'schen Auseinandersetzung mit der Antike; denn untergehendes Altertum, verkörpert in Herodias, und heraufdämmernde Neuzeit, personifiziert in der Gestalt Johannes' des Täufers, läßt ahnen, daß ein solcher Stoff als Ansatzpunkt für eine geschlossene Linie zu denken ist. „Elektra“ (1909) geht unmittelbar auf Sophokles zurück, während die „Ariadne auf Naxos“ (1912/16) antiken Mythos mit renaissancehafter Burleske verschmilzt. „Die Ägyptische Helena“ (1928) besitzt ihre geistige Wurzel in Euripides, während „Daphne“ (1938) und „Die Liebe der Danae“ (1940/52) unmittelbar aus dem mythischen Geschehen ihren Handlungskern entwickeln. In dieser Reihung wird bereits die innere Gesetzmäßigkeit deutlich, mit der Strauss das antike Element dramatisch wirksam formt. Wenn dabei, entwicklungsgeschichtlich gesehen, drei Opern durch einen Dichter wie Hugo von Hofmannsthal zur Einheit gebunden werden, so entspricht dies zugleich der Kontrastierung, die durch Oscar Wilde einerseits und Joseph Gregor andererseits gegeben ist, um schließlich im Schlußstein der Reihe mit der Synthese von Hofmannsthal und Gregor ihren letzten Verwandlungspunkt zu erreichen.

Die Kontinuität der Auseinandersetzung mit der Antike führt zu einer weiteren Beobachtung. „Salome“ und „Elektra“ sind musikdramatische Äußerungen von elementar tragischer Kraft. Die beiden Einakter schließen sich, so gesehen, zu einer ersten Gruppe zusammen, die aus der stofflichen Gegebenheit der Antike das grauig aufwühlende Element auswählt und mit brachialer

Härte die Dämonie des Erynnyenhaften veranschaulicht. Das erregende stoffliche Geschehen bestimmt die Dynamik der musikalischen Form, ihre Klanggebärde wie ihre thematische Substanz, die letzten Endes in der menscheitsfremden Überzeitlichkeit der Figuren ihre Wurzel hat. Eine zweite Gruppe variiert antiker Bindung wird in der „Ariadne“ und der „Ägyptischen Helena“ sichtbar, wobei bereits deutlich eine musikdramatisch formale Auflockerung einsetzt. Man weiß um die mannigfachen Gestaltprobleme, die gerade die „Ariadne“ aufzuweisen hat. Während die „Ägyptische Helena“ auch dramaturgisch schon zum mehrgliedrigen zweiaktigen Gebilde erweitert wird. Im Grunde aber handelt es sich um die Diskussion des Begriffes Oper, wobei in der „Ariadne“ mythologisch tragische Ferne und menschlich heitere Nähe gekoppelt sind, verkörpert in Ariadne und Bacchus einerseits, Zerbinetta und Harlekin andererseits. Antiker Mythos und renaissancehafte Komödie schaffen eine Opera seria, bei der die Maske des Altertums mit der Menschlichkeit der Gegenwart verschränkt ist. Die „Ägyptische Helena“ verschiebt die Akzente zugunsten reiner Menschlichkeit unter Verzicht auf den antiken Grundgehalt. Eine dritte Gruppe endlich bilden „Daphne“ und „Die Liebe der Danae“, kontrastiert durch den Gedanken der bukolischen Tragödie einerseits und einer heiteren Mythologie andererseits, geeint jedoch durch eine Welt, die dem Göttlichen in Menschengestalt und umgekehrt gewidmet ist. Infolgedessen kommt es auch hier zu jener musikalischen Formung, die den erdentrückten sphärischen Klang aufhellen läßt, nicht ohne eine menschliche Wärme bedeutsam zu unterstreichen. Die Gesamtlinie läuft demnach von der Starrheit und zermalmenden Wucht schicksalhafter Ereignisse zu aufgelockerten Zwischenformen, bei denen sich die Akzentsetzung vom Mythologischen zum Menschlichen verlagert, um in jene Bezirke auszumünden, die das Menschlich-Göttliche zum Sinnträger des Geschehens machen. Bleibt eingangs das tragische Prinzip in doppelter Form der beherrschende Faktor, so wird ausgangs das hellenistische Denken in seiner ureigensten Art polar auseinandergefaltet und in verklärenden musikalischer Gestalt eingefangen, wobei die tragische Wendung einerseits im Naturmythos und die heitere Variante echter Menschlichkeit zum Sinnbild einer Entwicklung werden, die niemals absichtsvoll herbeigeführt werden konnte, sondern vielmehr Ausdruck eines organischen Wachstums und eines Reifeprozesses darstellt, den Strauss kraft seiner Eigenpersönlichkeit durchmachen mußte und wobei er bis zu höchster Vollendung gelangt ist.

Es erscheint aufschlußreich, aus der *Motivik* der Opern Rückschlüsse auf die Beziehungen von Strauss zur Antike zu ziehen. Sämtliche sechs Opern lassen sich auf ein Kernthema zurückführen, nämlich auf den Gedanken der Liebe. Gerade an dieser Stoffwelt läßt sich aufzeigen, wie Strauss das antike Element variiert und in immer neue Beleuchtung rückt. Salomes Liebe zu Jochanaan erwächst aus der Kontrastierung von Lüsternheit und Keuschheit; verschmähte Liebe bestimmt den tragischen Ausgang. Elektras überdimensionaler Haß ist nur aus übergroßer Liebe zu ihrem Vater erklärbar. Dieser Umschlag übersteigter Gefühle bildet hier wie dort das Motiv der tragischen Verkettung. Der antike Stoff wird damit in einer Weise beschränkt, die durch Potenzierung der Gefühle das Geschehen und damit auch die musikalische Gestalt bestimmt. Die Liebe Ariadnes und Zerbinettas führt dagegen in andere Bezirke menschlicher Leidenschaften. Enttäuschung und Erwachen zeigen bereits eine Differenzierung des Geschehens, so daß die Wendung zum Positiven verständlich wird und die Seligkeit der Lebenden neue musikalische Antriebe auslöst. Das gilt auch von Helena und Menelas, wobei freilich Vergessenheits- und Erinnerungstrank, im Mythos seit Urzeiten verwurzelt, die Wendung herbeiführen. Die Liebe Daphnes und Danaes liegt auf gleicher Ebene. In der Bindung an menschliches Wesen schlechthin erfährt dieses Gefühl eine Verfeinerung ohnegleichen, wobei in beiden Fällen die Begegnung mit einem Gott die erregende Kraft darstellt. Nur wurzelt Daphnes Liebe im Naturmythos der Antike, wobei durch die Verwandlung in den singenden Baum der Schuldbegriff aufgerollt wird. Danaes Liebe dagegen durchschreitet alle

Stufen menschlicher Begierde nach Gold und gipfelt im freiwilligen Verzicht, in der Entsagung und Armut. Beiden Gestalten ist jene Seligkeit eigen, die einerseits zur tragischen Trennung in der Vereinsamung bis in die letzte Konsequenz unter Aufgabe der körperlichen Gestalt geführt wird, während sie andererseits durch glückhaften Verzicht auf Reichtum in menschlicher Zweisamkeit beruht. Auch hier spannt sich wiederum ein großartiger Bogen; denn dem Untergang Salomes und Elektras steht jene Glückseligkeit gegenüber, die, wenn auch in der „Daphne“ tragisch zurückverwandelt, in der „Danae“ ihre höchste und letzte Erfüllung findet. Das Durchzeichnen einer solchen Entwicklungslinie der Motivik erscheint wichtig, weil sie zugleich Aufschluß gibt über die wandelnde Auffassung und über den geistigen Bezug zur Vorstellungswelt hellenistischen Gedankengutes. Anfangs herrscht eine Realistik, die das Ausweglose und Schicksalhafte unterstreicht. In der mittleren Werkgruppe verschränkt sich dieser Realismus mit idealistischen Auffassungen, wie sie Traum und Phantasie heraufzubeschwören vermögen. Schließlich wird die Welt der Antike in ihrem ursprünglichen Sosein, nämlich als unmittelbare Existenz von Gottheit und Mensch, von *religio* und *humanitas* erfaßt und in dieser Polarität veranschaulicht. Ein solches Evolutionsprinzip gehört mit zum Wesen der Strauss'schen Kunst.



Richard Strauss Foto: Jäckel

Die *musikalische* Gestalt empfängt gleichfalls ihre schärfsten Impulse aus einer entwicklungsgeschichtlich betrachteten Divergenz der Stoffgestaltung. Sämtliche sechs Opern ruhen auf einer weiblichen Figur als Trägerin des Geschehens. Dieser wird jeweils ein Gegenpaar zugeordnet, das vorwiegend in Männergestalt den klanglichen Kontrast schafft mit Ausnahme der „Elektra“, wo Klytämnestra und Chrysothemis als weibliche Gegenspieler in Erscheinung treten, während sonst Jochanaan und Narraboth, Bacchus und der vermeintliche Theseus, Menelas und Altair, Apollo und Leukippos, Midas und Jupiter für die musikalische Formung bestimmend werden, wobei der handlungsmäßig bedingte Kontrast innerhalb des Männerpaares die musikalischen Züge verschärft. Salome, Elektra, Ariadne, Helena, Daphne und Danae aber sind Sopranpartien, die untrüglich aus der jeweils wechselnden Einstellung zum stofflichen Geschehen ihre musikalische Gestalt empfangen. Das gilt sowohl hinsichtlich der grellen Realistik motivischer Durchformung in der Salome- wie Elektrapartie; es gilt aber auch für das ariose Element der Ariadne- oder Helenafigur. Nicht zuletzt erwächst der traumhaft zarte Lyrismus der Daphne- oder Danaegestalt aus der gleichsam schwerelosen Haltung und

Gelöstheit, die den Handlungsablauf beherrscht. Es besagt wenig, wenn man die Eigenstruktur der jeweilig tragenden Figur erkennt. Ihr musikalisches Wesen wird erst dann verständlich, wenn die Brücke geschlagen wird zum verwandelten Mythos.

Für den *Entstehungsprozeß der Werke* und damit für die Erkenntnis der jeweils gewandelten Situation ist der Briefwechsel von Strauss aufschlußreich, der oft mit überraschender Deutlichkeit belegt, daß Strauss selbst in das dramaturgische Geschehen eingegriffen hat. Er fügte Figuren ein, ordnete ihre Beziehungen neu und erreichte damit vielfach eine Abweichung vom Ideengehalt der antiken Substanz. Dieses Umformen und Neuansetzen erwächst dabei fast stets aus musikalischer Notwendigkeit; denn er drängt mit Stetigkeit zum musikalischen Theater, das dramatische Funktionen zu erfüllen hat, niemals zu einer ausschließlich reflektierenden klanglichen Ausschmückung der vorgegebenen Idee. Das kontemplativ verharrende Element seelischer Schilderung ist daher vielfach nur an Höhepunkten dramaturgischer Exposition spürbar. Im wesentlichen dient ihm antikes Milieu mit der ganzen Weite seiner geistigen Problematik als Mittel, den Gedanken des Opernhaften in seiner ganzen Größe zu erfüllen. Das Verhältnis von Strauss zur Antike gipfelt daher nicht in einer Herübernahme des Mythos schlechthin, erst recht nicht in einer vagen hellenistischen Schwärmerei, sondern es dient ihm zu einer gütigen Aussage musikalischer Art, wie sie ihm, seinem Wesen wie seiner Zeit nach, gemäß war. Das Prinzip der dramaturgischen Variation, die Beugung des Stoffes unter die Gesetzlichkeit des Dramas gehört daher mit zu seinen entscheidenden Leistungen. Er tut dies aber nicht im Sinne eigenmächtiger Verunklarung, sondern löst dieses Problem kraft seiner tiefen Einfühlung in das Reich der Antike. Was Sage und Geschichte, Mythos und Fabel ihm zutrug, das fügt er in stets neu verwandelter Gestalt zu einem Organismus, der anfänglich elementare Akzente und dunkle Farben trägt, dann aber zu jener Geistigkeit in strahlend leuchtendem Klanggewand vorstößt, das uns den antiken Gedanken bei Strauss noch einmal wie die Abendröte einer großen scheidenden Kultur des 19. Jahrhunderts aufleuchten läßt.

JOACHIM HERRMANN

STRUKTUR UND FUNKTION DES PUBLIKUMS

Eine grundsätzliche Frage

In der heftigen Diskussion um die Gegenwartsmusik und ihre ständig weiter ausgreifenden kühnen Wagnisse operiert man immer ostentativer mit dem Faktor *Publikum*. Man benutzt seine Verhaltensweise gleichsam wie ein ästhetisches Kollektiv-Argument für den Sinn oder vermeintlichen Unsinn einer Stilrichtung. In allen Betrachtungen und Überlegungen, ob nun das Publikum gegenüber der neuen Musik versage oder ob umgekehrt der eigenwillige schöpferische Musiker Belange und Ansprüche der Hörer mißachte, wird das Publikum als eine *konstante Größe* in Rechnung gestellt. Das Bezeichnende dabei ist, daß diese konstante Größe ein *anonymer Faktor* ist, über dessen innere Struktur und Kapazität keinerlei Klarheit herrscht. In unserem, zu einem fragwürdigen Kunstbetrieb degradierten Musikleben übt diese anonyme Größe eine geradezu diktatorische Gewalt aus, die man ängstlich respektiert. Jeder Theaterleiter und Musikverantwortliche ist an die Weisungen und Wünsche dieser anonymen Macht gebunden, ganz besonders dann, wenn die wirtschaftliche und soziale Existenz seines Institutes von Steuergeldern abhängig ist. Die Verkaufskraft der auf dem großen Musikmarkt des Opern- und Konzertlebens befragten und bewährten Markenware wird zum künstlerischen Regulativ,

das mit dem Erwerb einer Eintrittskarte dem Käufer geradezu einen Rechtsanspruch auf Erfüllung einer seiner Einsichts- und Erlebnisfähigkeit entsprechenden geistigen Forderung gewährt. Die Programmstatistik wird dann zum demonstrativen Beweismittel, das über alle sachlich-fachlichen und künstlerisch-aufschließenden Versuche zu einer Verständigung triumphiert und diese geradezu erschlägt. Jenseits und abseits aller kunstkritischen Methoden hat man versucht, das Geheimnis dieses gefährlichen Komplexes Publikum zu lüften, man hat seine Verhaltensweisen psychologisch von allen Seiten durchleuchtet, ja man hat sich, wie selbst Männer von künstlerischem Format wie Furtwängler bezeugen, nicht gescheut, von einem „biologischen Genügen“ zu sprechen, das die Musik dem Publikum gegenüber schuldig sei. In den „Gesprächen über Musik“ sagt Furtwängler sehr eindeutig: *„Das Ungenügen im biologischen Sinne, das bei atonalen Musikgebilden mit Notwendigkeit aus dem Material hervorgeht, dem der atonale Musiker daher nicht entgehen kann, dieses Ungenügen ist es nun, was jener unüberwindlich-hartnäckigen Abneigung des großen Publikums dieser Art von Musik gegenüber zu Grunde liegt.“* Mit dieser Feststellung scheint der Punkt erreicht, an dem ein echt geistiger Bezug zwischen Publikum und Kunst überhaupt in Frage gestellt erscheint, denn dann hat sich das Publikum der tonalen Musik gegenüber auch nur als ein physiologisch-vitales Gebilde gefühlt, das die geistige Strahlkraft eines Kunstwerkes mit höchst subjektiver Gefühlsdynamik aufnimmt und registriert. Hindemith hat in dem Vorwort zur Neufassung seines „*Marienlebens*“ diese Fragwürdigkeit des Verhältnisses zwischen Publikum und Kunst noch robuster charakterisiert: *„Meistens betrachtet man die Musik nur als ein Genußmittel, und die Mehrzahl der Komponisten ist lediglich damit beschäftigt, der Gier des Hörers Material zu liefern.“* In dieser Perspektive tauchen erhebliche Zweifel an der Zuständigkeit des Publikums überhaupt auf, in der Entwicklung der Kunst als Kriterium in diesem Umfange zu fungieren, wie es der neuen Musik gegenüber angewandt wird. Selbst Furtwängler, der in dem bloßen biologischen Genügen das Verhältnis zwischen Publikum und Kunst gelöst sah, muß eingestehen: *„Alles, was in der Kunstöffentlichkeit geschieht, geht durchaus triebhaft, unberechenbar, ohne höheres Bewußtsein vor sich. Die sogenannte ‚Öffentlichkeit‘ ist sich in musikalischen Dingen über nichts weniger klar als über sich selbst.“* Allerdings gab den Anlaß zu dieser Feststellung die Frage, wie sich Furtwängler den enthusiastischen Beifall des Publikums in einem Konzert der Berliner Philharmoniker erklären könne, obwohl der Dirigent die Werke nicht sinngemäß interpretiert habe. Von diesem Publikum wird ganz offensichtlich keinerlei Einsichtsfähigkeit in das Wesen eines Kunstwerkes, seine innere Struktur, seine geistige Absicht und Aussage erwartet. Und es ist doch eine allgemein beobachtete Tatsache, daß für den überwiegenden Teil des Publikums der Akt der Interpretation, die Wiedergabe, den Inhalt des Kunsterlebnisses bildet. Der nachschaffende Künstler steht im Mittelpunkt seines Interesses. Jede Konzertbesucherin vermag selbstverständlich leichter über den beliebten, ihr sympathischen Sänger, Pianisten oder Dirigenten zu urteilen, als sich Einsicht in das Gesetz des geistigen Ablaufs des Werkes zu verschaffen. Mit dieser Einstellung erfolgte durch das Publikum ein radikaler Ausleseprozeß, der die unendliche schöpferische Produktion der Vergangenheit zu dem im Verhältnis sehr kleinen Standardprogramm zusammenschrumpfen ließ, von dem das öffentliche Konzertleben heute zehrt und mit dem es sich am Leben erhält. Hierbei wird noch eine gesellschaftliche Bildungsverpflichtung eine größere Rolle spielen als das Verlangen nach einem spontanen Kunsterlebnis. Debussy spricht in der Gestalt des Monsieur Croche in einem seiner Aufsätze einmal sehr bitter über die Haltung dieses Publikums: *„Haben Sie schon einmal die Feindseligkeit des Publikums im Konzertsaal bemerkt? Haben Sie die von Langeweile oder gar Stumpfsinn grauen Gesichter betrachtet? Niemals werden sie von der echten Dramatik des sinfonischen Geschehens angerührt, durch die der Weg zum Gipfel des Klanggebäudes führt, wo man die Luft der reinen Schönheit atmen darf.“*

Seitdem im Zeitalter der Aufklärung die Musik sich aus ihren Bindungen an die Kirche und von ihren aristokratischen Repräsentationspflichten löste und in einer neuen selbständigen Bildungsfunktion das Publikum zum unmittelbar korrespondierenden Partner des schöpferischen Genius wurde, entwickelte sich dieses *kritische Spannungsverhältnis* zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Bei Zelter, diesem Prototyp bürgerlicher Kunstanschauung, findet man das Wort, das die neue Situation höchst eindeutig feststellt: „Die Kunst hat aufgehört frei zu sein, weil der Künstler nicht mehr machen darf, wozu er gemacht ist, sondern weil er gefallen soll.“ Hier ist der Anspruch der Öffentlichkeit, also des Publikums, offen deklariert. In der angeblichen neuen Freiheit wurde nun der Künstler der Geschmacksdiktatur des Publikums unterworfen. Noch *Johann Sebastian Bach* hatte in seinem Schaffen an keine Hörerschaft gedacht. Er hat die Welt nie um Anerkennung gebeten, noch ihren Beifall gesucht, im Gegenteil: sein kirchenmusikalischer Dienst hat oft genug die Gemeinde schockiert und seine geistliche Behörde aufgebracht. Der schöpferische Musiker sah sich in seiner neu errungenen Autonomie und Selbstverantwortlichkeit plötzlich dieser unbekannten Größe Publikum gegenüber, die er in Rechnung stellen mußte, auf die er jetzt angewiesen war. Und es ist wichtig, dabei zu beachten, daß mit dieser neuen Konstellation ein *tiefgreifender Stilumbruch* in der Musik einherging, von dem die ganze Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts bestimmt wurde. Wenn man diese aber genauer betrachtet, so ist die Musikpflege in der Form des öffentlichen Konzertlebens ständig ein höchst unsicheres, schwankendes Kräftespiel zwischen dem schaffenden Künstler und seinem Gegenpol Publikum geblieben, das sich keineswegs als eine stabile, verlässliche Größe erwies. Bereits nach 1800 begannen die Klagen über einen rapiden Verfall des Konzertlebens. Die vielgerühmte und gepriesene Musikpflege des 19. Jahrhunderts war in Wirklichkeit ein höchst *labiles Gebilde*, das ständiger Stützung und Hilfe bedurfte. Beschwerden über geringes oder fehlendes Interesse an guten Musikdarbietungen, Hilferufe nach finanzieller Sicherung und Aufrufe an das Publikum waren die ständigen Begleiter. In seiner Darstellung „Die bürgerliche Musikkultur“ hat Eberhard Preußner nachgewiesen, daß es eine Krise des Konzertlebens gibt, seitdem Konzerte veranstaltet werden. Das Wort von der „*brotlosen Kunst*“ wurde im 19. Jahrhundert geprägt von dem Publikum, das man heute so nachdrücklich als Zeugen für den Zerfall und Niedergang der Musik zitiert. So scheint es kaum angängig, jeder Konzertbesucherin, die sich noch bei Strawinskys „Sacre“ die Ohren zuhält und Alban Berg und Webern wie die Pest meidet, das Recht zuzugestehen, im Namen Beethovens und Mozarts über die neue Musik zu Gericht zu sitzen, weil diese ihr „*biologisches Genügen*“ nicht erfüllt und ihrem Gefühlsleben nicht entspricht. Denn es ist keineswegs ausgemacht, ob diese, von ihrer Bildungsverpflichtung geleitete Konzertbesucherin seinerzeit unter der Anhängerschaft des noch lebenden, modernen Beethoven zu finden gewesen wäre, auf die man immer im Vergleich zu der angeblich kümmerlichen Gefolgschaft unserer zeitgenössischen Musik hinweist. Diese gern geübten Vergleiche erweisen sich überhaupt als recht wenig stichhaltig und berechtigt. Denn der *Kreis*, der vor 150 Jahren am zeitgenössischen Musikleben teilnahm, dürfte, abgesehen von seiner völlig *anders gelagerten soziologischen Zusammensetzung*, schon zahlenmäßig erheblich *kleiner* gewesen sein als die Riesengemeinde unserer Zeit, die täglich Ummengen von Musik konsumiert. Dieser Gigant Publikum ist vielfach ein unorganisches Gebilde, das sich in Besucherorganisationen zahlenmäßig kontrollieren läßt, aber dort eben auch nur als passiver Musikbezieher im Abonnement, der keinem geistigen Risiko ausgesetzt sein will. Schließlich ist noch ein anderes Moment zu beachten. Das Publikum der Hochklassik lebte allein in der zeitgenössischen Musik, die Musik des Barock war für tot und überwunden erklärt, Bach vergessen. Es hatte also keine Möglichkeit wie unsere Zeit, seine künstlerischen Bedürfnisse aus der großen Schatzkammer der *Vergangenheit* zu befriedigen.

Der Musik ist es heute allein um die Wiederherstellung ihrer schöpferischen Autorität und Selbstverantwortlichkeit zu tun, die sie in früheren Zeiten besessen hatte. Sie kann sich in ihren Entscheidungen nicht auf die Zustimmung eines ihr unbekannten und vor allem höchst unsicheren Faktors verlassen oder gar von diesem abhängig machen. Deshalb betreiben die Musiker unserer Zeit keinerlei Überlegungen, an welches Publikum sich ihr Werk wendet. Ja sie wissen, wie es *Busoni* einmal bei seinen grundsätzlichen Überlegungen über die „Zukunft der Oper“ gesagt hat, daß es allen Weiterentwicklungen als Hindernis im Wege steht. Nach den Worten *Schönbergs* genügt es dem Künstler, „sich ausgedrückt zu haben. Das zu sagen, was gesagt werden mußte, nach den Gesetzen seiner Natur“. *Strawinsky* meint das gleiche: „Wenn ich ein Stück komponiere, kann ich mir nicht vorstellen, daß es in seiner Eigenart nicht erkannt und verstanden wird. Ich spreche in der mir eigenen musikalischen Sprache, und die Grammatik meiner Ausdrucksweise wird jedem Musiker verständlich sein, der die Entwicklung der Musik bis zu mir und meinen Zeitgenossen verfolgt hat.“

In dem Augenblick, in dem der Künstler das Recht zur Selbstverantwortlichkeit in seiner Aussage in Anspruch nimmt, wird das Verhältnis zwischen Kunst und Publikum immer gefährdet sein. Das Publikum muß diese Aussage nicht anerkennen, es kann sie ablehnen. Nur muß es sich darüber klar sein und sich damit bescheiden, daß seine Ablehnung noch keinen endgültigen Urteilsspruch über die Sinnhaftigkeit und Richtigkeit dieser Aussage darstellt. Selbst eine spontane Zustimmung kann eine zweifelhafte Richtigkeit besitzen. Auch das Ansehen und die Gültigkeit eines Kunstwerkes sind einem geschichtlichen Wandlungsprozeß unterworfen, in dem die Fehlurteile keine grundsätzliche Bedeutung besitzen, sondern zu mehr oder minder tragikomischen Anekdoten werden. Am allerletzten sollte jedoch das Recht des schöpferischen Menschen dem kaufmännischen Kassenrapport ausgeliefert werden.

HANS HOLLANDER

JANÁČEKS GLAGOLITISCHE MESSE

In *Leoš Janáček*s realistisch-dramatischem Stil, der seine Wurzeln in der Volksmusik seiner ost-mährischen Heimat und in der Melodik des Sprachtonfalls hatte, sind im Laufe der Zeit verschiedene Modifikationen zutage getreten, Ausbiegungen, die in der Richtung der ostslawischen und besonders russischen Folklore, des Impressionismus, des Verismus und zuletzt des Expressionismus lagen. Die allgemeine Linie seines künstlerischen Schaffens blieb hierbei freilich im wesentlichen unberührt, und der idiomatische Charakter seiner Tonsprache ist in „*Jenufa*“ ebenso unverkennbar wie in „*Katja Kabanova*“, der „*Symphonietta*“ oder im „*Totenhaus*“.

In seinen letzten fünf Lebensjahren hatte sich der turbulente Realismus von *Janáček*s mittlerer Schaffensperiode irgendwie beruhigt. Die jähren Kontraste des Melodischen, Rhythmischen und Dynamischen, die knappen, kantigen Motive seiner emotionalen Deklamation (vielfach die Keimzellen einer ausdrucksgeladenen melodischen Entwicklung), das Herausholen eines dramatischen Maximums aus einer gegebenen Situation — all diese Qualitäten seines erregend lebensechten Stils sind in *Janáček*s letzter Lebensphase keineswegs verschwunden, aber sie erscheinen in ihrem Gleichgewicht mehr ausbalanciert und einer merkllichen artistischen Disziplin unterworfen. Diese Entwicklung resultiert nicht so sehr aus einer vergeistigenden Objektivität des Alters — *Janáček* blieb bis ans Lebensende ein wesentlich subjektiver, spontan und impulsiv reagierender Künstler — als vielmehr aus seinem trotz gegenteiligem Anschein starken Sinn für Form und einer im Tiefsten seines Wesens verankerten klassizistischen Haltung; man denke etwa an seine Jugendwerke aus der Epoche vor „*Jenufa*“. Dieser „zweite

Klassizismus“¹ in seiner künstlerischen Entwicklung ist es, der den Spätwerken, dem Bläsersextett „Jugend“ (1924), der „Symphonietta“ (1926), der Oper „Aus einem Totenhaus“ (1928), der „Glagolitischen Messe“ (1926) und dem „Zweiten Streichquartett“ (1928), ihr eigenartiges Gepräge verleiht.

Die „Glagolitische Messe“², über den altslawischen Text des Ordinariums komponiert, besitzt durch ihre naturhafte Frische und ihren geradezu dionysischen Elan eine einzigartige Stellung in Janáček's Schaffen, ja in der modernen religiösen Musik überhaupt. Aus seinem pantheistischen Eins-Sein mit der Schöpfung erlebte Janáček seinen Gott als eine ihm durchaus vertraute, ja wesensverwandte Gewalt, und seine Stellungnahme zu dem höchsten Prinzip ist darum nicht das einer demütigen, hilfeschekenden Unterwerfung, sondern vielmehr eines stolzen, zuversichtlichen Bekenntnisses, einer jubelnden und stürmischen Gewißheit.

Musikalisch gliedert sich das Werk in acht Teile — drei instrumentale und fünf vokale Sätze — wobei das *Sanctus* mit dem *Benedictus* zu einem Satz zusammengezogen ist. Ein orchestrales *Präludium* und eine *Intrada* mit einem vorausgehenden Orgelsatz als Abschluß rahmen die Messe ein. Liegt in dieser Anlage bereits ein ungewöhnlicher Zug, so entfernt sich Janáček durch den dramatischen Zugriff, mit dem Teile des *Kyrie*, des *Gloria*, des *Credo* und *Sanctus* vertont sind, um ein weiteres von den überlieferten Formeln der Meßkomposition. Andererseits halten sich Teile des *Kyrie*, der Anfang des *Sanctus* und das *Agnus Dei* im Rahmen des Konventionellen. Wie immer ist Janáček's Tonsprache von einer bis zum äußersten gespannten Vitalität.

Strukturell jedoch ist die „Glagolitische Messe“ aus wenigen Grundmotiven entwickelt. Von seinen Opern, in denen Janáček häufig mit Erinnerungsmotiven arbeitet, um dramatische Situationen oder Stimmungen zu verknüpfen, ist seine Technik hier freilich verschieden. Wenn in seinen Bühnenwerken das Wiedererklingen bestimmter musikalischer Gedanken einem dramatisch-psychologisierenden Ausdrucksstil dient, so ist das monothematische Prinzip in der Messe ein mehr *musikalisch-evolutionistischer Vorgang*, ein geradezu *organisches Heraufwachsen* eines Satzes aus dem anderen. Das Fanfarenmotiv der Einleitung mit seinen energischen Quart- und Quintschritten



bildet eines der melodischen Grundelemente des Werkes. Aus diesem Motiv wächst das Thema des *Kyrie* heraus, nun zu einer Dreitaktphrase erweitert. Die hier vorliegende Zusammenziehung der Intervallschritte des Fanfarenmotivs bei seiner gleichzeitigen melodischen Weiterbildung ist für Janáček's Themenbildung höchst charakteristisch. Die Fanfare verschmilzt mit einem bei Janáček häufig anzutreffenden melodischen Motiv, einer von einem Sekundenschritt vorbereiteten fallenden Quart oder Terz, das auch in der ostmährischen Volksmusik vielfach anzutreffen ist. Durch die dunkle tonale Färbung (as-Moll) empfängt das *Kyrie*-Thema eine düster-leidenschaftliche Intensität. In dieser Stimmung nimmt der Chor seinen dreimaligen Anruf um Barmherzigkeit auf. Der universalen chorischen Bitte des *Kyrie* ist das individuelle

¹ Die Bezeichnung „zweiter Klassizismus“ ist dem bei John Calder Ltd., London, zur Veröffentlichung vorbereiteten Buch des Autors über Leoš Janáček entnommen.

² Janáček's Bezeichnung der Messe als „glagolitisch“ ist irreführend und ungenau. Der Name „glagolitisch“ bezieht sich auf das von den beiden slawischen Missionaren Cyril und Method benützte Alphabet (einer Mischung orientalischer und griechischer Charaktere), nicht aber auf die altslawische Mundart, in welcher Janáček das Ordinarium tatsächlich komponierte.

solistische *Christe eleison* (*Christe pomiluj*) gegenübergestellt, von einer Orchesterfigur (tiefe Streicher und Fagotte) begleitet, deren melodischer Kern eine freie Umkehrung des Kyrie-Themas bildet.

Kyrie
Moderato

Christ, er - barm dich mein!

Im *Gloria* ist das Thema des *Kyrie* als begleitende Orchesterfigur, melodisch und rhythmisch verändert, hineingearbeitet.

Gloria

Eh - re sei Gott in der Hö - - he und auf Er - den fríe - - den den Men - - schen

Der Impuls dieser melodischen Figur beherrscht eigentlich das ganze Stück einschließlich des Allegro-Mittelteils, wo das Motiv zu einer Art von Glockenthema stilisiert ist. Die gläserne, an Strawinsky gemahnende Akkordfolge des *Amen* erweist sich als eine weitere Umbildung des *Gloria*-Themas, wobei das in rascher Aufeinanderfolge ausgestoßene ekstatische *Amen, Amen* eine Passage von typischer Janáček'scher Prägung darstellt. In einer interessanten Sublimierung erscheint das *Kyrie*-Thema nun in die Eröffnungsmelodie des *Credo* eingebaut. Wiewohl die Phrase deklamatorisch den ersten Worten des *Credo* („*Veřuju v jedinoga Boga*“) folgt, schließt die ausdrucks tiefe Zweitaktgruppe mit dem gleichen melodischen Fall wie das *Kyrie* („*Gospodine pomiluj*“), diesmal nicht nach as-Moll, sondern nach des-Moll orientiert.

Credo
Con moto

Eh - re sei Gott in der Hö - - he und auf Er - den fríe - - den den Men - - schen

Der Credo-Satz ist eine ausgedehnte Durchkomposition, wobei die modifizierte Wiederkehr des Gloria-Themas bei den Worten „Gott vom Gotte, Licht vom Lichte“ ein bemerkenswertes Detail bildet. Aus dieser Phrase wächst die stürmische Partie „Fleisch geworden uns zum Heile durch den heiligen Geist“ heraus. Ein dreiteiliges instrumentales Zwischenspiel (*Jesus betet in der Wüste; Jesus segnet die Volksmenge; die Passion*) wandelt das Sekund-Quartmotiv um ein weiteres ab. Die realistische Vertonung der Worte „Kreuztod erlitten“, bereits bei Bach in einem ähnlichen Geiste gestaltet, nimmt die Triolenbewegung des „Fleisch geworden“ wieder auf. In einem wilden, dreifachen Forte schließt dieser Abschnitt; seine Fortsetzung, ein sanftes Andante, getragen von jener slawischen Mitleidswärme, die für Janáček so charakteristisch ist, wandelt die Sekund-Quart-Formel in einer neuen lyrischen Version ab. Im Tenor-Solo „Ja, ich bekenne“, einer weiteren melodischen Evolution desselben, verfällt Janáček in ein opernmäßiges Arioso. Das Credo schließt mit einem breiten chorischen Amen.

Das Sanctus und das folgende Agnus Dei sind musikalisch wiederum miteinander eng verbunden, wobei melodische Reminiszenzen mit den vorhergehenden Sätzen keineswegs fehlen. So werden z. B. die emphatischen, weit auseinandergelegten Intervallschritte des „Heilig, heilig“ bereits im Gloria („Und auf Erden Friede“) vorausgenommen. Auch hier ist das melodische Grundmotiv der Messe in vielfachen Formungen anzutreffen, so etwa in der wellenförmigen Orchesterfigur der Einleitung, die in ihrer diatonischen Dreiklangsharmonisierung so typisch ist für Janáčeks klassizistischen Spätstil.



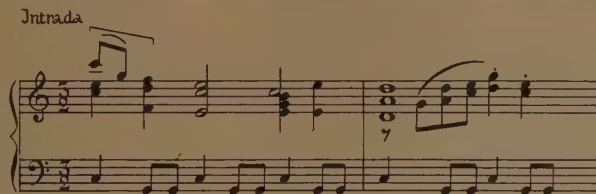
Noch schärfer ausgeprägt erscheint dieses Motiv in der aus dem Einleitungsmotiv hervorgegangenen jublierenden Ostinatofigur („Himmel und Erde sind voll deines Ruhmes“), die dem Satz bis ans Ende strukturelle Einheit verleiht. Mit einer langsamen, intervallmäßig leicht veränderten Version des Grundmotivs hebt das Agnus Dei an — ein mysteriöses feierliches Klangbild, zu dem sich die gedämpften Streicher in Verbindung mit Posaunen und Englisch Horn zusammenschließen.



Die wiegende $\frac{6}{4}$ -Bewegung des Chors besitzt eine starke melodische Affinität mit dem Eröffnungsthema des Gloria, und der kurze Mittelteil ist abermals aus einer freimelodischen Umwandlung des Kyrie-Credo-Themas entwickelt. Der Satz schließt mit dem aus dem Sanctus hervorgegangenen Ostinato-Abschnitt.

Das folgende kapriziöse Orgelsolo verkörpert eine *Passacaglia* über einem energischen Zweitaktthema. Sowohl in diesem Thema wie in der zugeordneten akkordischen Melodie ist die

Sekund-Terz-, bzw. Sekund-Quart-Formel als ein grundlegendes melodisches Element nicht zu überhören. Das gleiche gilt von der barbarisch-grellen *Intrada*, mit der die Messe schließt. Das melodische Grundmotiv des Werkes ist hier ins Folkloristische umstilisiert (vgl. die weiblichen Endungen):



Nach seiner eigenen Aussage hatte Janáček bei der Konzeption der „Glagolitischen Messe“ einen Gottesdienst in der freien Natur im Sinne. Die *Intrada* wäre demnach durch den Gedanken an die prozessionale Rückkehr der Gläubigen in die Kirche zu deuten.

In dem überwiegend monothematischen Prinzip der Messe, das hier bewußt und aus einem offenbaren Bestreben gehandhabt ist, dem Werk einen logischen und homogenen musikalischen Aufbau zu geben, liegt ein charakteristischer Zug von Janáčeks Spätstil. Sein linearer Primitivismus, der von polyphonen Führungen kaum Gebrauch macht, dafür aber eine melodische Geste in einem wie ein Naturspiel anmutenden freien Variationsstil ausbaut, führt hier zu monumentalen Formen und überhaupt zu einer betont architektonischen Haltung. Es ist dies die letzte Evolution von Janáčeks dynamisch-miniaturistischem Sprachtonstil und der Höhepunkt seines „zweiten Klassizismus“.

Die Notenbeispiele 1, 2a, 3 bis 6 wurden mit freundlicher Bewilligung von John Calder Ltd., London, aus dem in Vorbereitung befindlichen Buch des Autors über Leoš Janáček veröffentlicht.

HANNS NEUPERT

DAS KLAVIZITERIUM – EINST UND HEUTE

Unter den verschiedenen Bauformen der Kielinstrumente ist neben dem Kielflügel, dem Virginal, Spinett und Spinettino das Klaviziterium wohl die am wenigsten bekannte und bisher auch unbeachtetste Variante, schon allein deshalb, weil von diesem Typ sehr wenige historische Originalinstrumente auf unsere Zeit gekommen sind und weil diese Bauart bis vor kurzem keine technische Fortentwicklung erfahren hat. Sowohl in der historischen Beachtung als auch in der technischen Verwertung hat sich aber in allerletzter Zeit einiges geändert.

Unter dem Titel „*Het clavecytherium*“ hat der Konservator J. H. van der Meer¹ des an wertvollen Tasteninstrumenten reichen Gemeente-Museums 's Gravenhage eine ausführliche Studie über dieses Instrument veröffentlicht. Sie geht davon aus, daß das behandelte Instrument als ein aufrecht gestelltes Cembalo oder Spinett mit senkrechter akustischer Anlage eigentlich nur eine äußerliche Formvariante der Kielinstrumente ist, wie dies auch Virdung, Prätorius, Kirchner, Bonanni und Adlung betonen, wenn auch die Saitenanlage einige Unterschiede in der Gestaltung der Kielmechanik im Gefolge hat. Die Namen sind *Klaviziterium*, *aufrechtes Clavizimbel*, *upright Harpsichord*, *Clavecin verticale*, *Claviciterio*, *Cembalo* und *Spinetta verticale*.

Die erste ausdrückliche Erwähnung des Klaviziteriums erfolgt bei Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*, 1511, mit der Beschreibung neben einem Holzschnitt „Das ist eben als das

¹ In: Mededelingen van de Dienst voor Schone Kunsten, Jg. XII, 1957, 1. Lieferung.



Altestes Clavicytherium aus der zweiten Hälfte des 15. Jh., norditalienisch, Royal College of Music, London

virginale / allain es hat ander saiten von den dörmen der schaffe und negel die es harpfen machen / hat auch federkile als das virginale, ist nenlich erfunden und ich hab ir nur ains gesehen. Der Vergleich am Anfang mit dem Virginal dürfte sich auf die Kielmechanik beziehen. Darmsaiten waren im alten Cembalobau nicht ganz ungewöhnlich. Interessant ist besonders der Hinweis auf metallische Plektren neben dem Vorkommen von Federkielen, da zufällig auch in dem ältesten, erhaltengebliebenen Klaviziterium, einem Stück wohl aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit $3\frac{1}{2}$ Oktaven (C/E–g²) einmanualigem Tonumfang, heute noch Spuren von Metallplektren vorhanden sind (Royal College of Music, London). Aus dieser Zeit, vermutlich von einem Passauer Bildhauer um 1480, stammt auch eine Skulptur eines solchen Vertikalinstrumentes mit elf Doppelsaiten an der Kirche von Kefermarkt in Oberösterreich.

Van der Meer geht aber noch weiter in der Instrumentengeschichte zurück und

stellt alle die Quellen zusammen, in denen Instrumente mehr oder weniger deutlich beschrieben sind, die Vorstufen des Klaviziteriums sein könnten. Er hält solche für wahrscheinlich, da die gegen 1500 erwähnten Instrumente schon eine gewisse Entwicklungsstufe erreicht hatten, wie z. B. ein im Traktat des Paulus Paulirinus in Prag ca. 1460 erwähntes ähnliches Instrument, zusammengebaut mit einer Orgel, beweist. Auch die eigenartige, schon zweimanualige Sonderform eines Klaviziteriums aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts im ehemaligen Heyer-Museum, Köln, jetzt Universität Leipzig, gebildet aus zwei übereinandergestellten Psalterien, deutet darauf hin. Auf die Vermutung, daß das sagenhafte „Exaquir“, in den deutschen Minneregeln des Eberhard Cersne, 1404, „Schachbret“ genannt, englisch „Chekker“, französisch „Eschaquier“, die Frühform des Klaviziteriums ist, legt der Verfasser einen Schwerpunkt seiner Untersuchung und folgt damit der Spur, die Hickmann² und Curt Sachs³ gewiesen haben.

Beginnend mit dem Geschenk eines von Jehan Perrot gebauten Eschaquier 1360 durch König Eduard III. von England an seinen gefangenen Gegner, den König Johann von Frankreich, werden aus Dichtungen, Rechnungsbelegen musikliebender Höfe und Briefen ausübender Fürsten des 14.–16. Jahrhunderts alle Erwähnungen dieses merkwürdigen Instrumentes in Spanien, Frankreich und England zusammengetragen und auch die vielfachen Deutungen des für ein Musikinstrument eigenartigen Namens kritisch beleuchtet. Wurde doch zu seiner Erklärung schon angezogen die Schwarz-Weiß-Wirkung der Klaviatur, die Unterbringung auf einem

² H. Hickmann: Das Portativ, Kassel 1936.

³ C. Sachs: The history of musical instruments, New York.

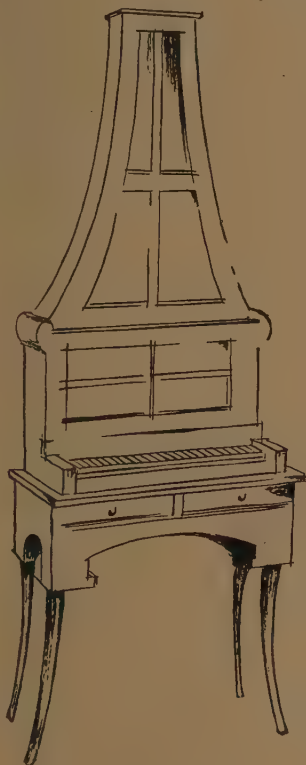
Schachtischchen, die Bemalung des Kastens mit dem Schachmuster, die Ähnlichkeit der Docken mit Schachfiguren, die etymologische Verwandtschaft von mhd. *schacht* = schaft = Federkiel oder *schach* = engl. jack = Springer und schließlich *dieck* als Anschlagsvorrichtung überhaupt. Zu den wichtigsten Belegen für die Hypothese „*Exaquir* ist gleich frühes Klaviziterium“ gehören die Briefe Juans I. von Aragonien, 1387/88, in denen er von seinem Schwager Philipp dem Kühnen von Burgund ein „*Exaquir*“ bestellt „*semblant d'orguens, qui sona ab cordes*“, also ähnlich der Orgel, aber mit Saitenbezug, und in denen er sich um einen Organisten bemüht „*abte de tocar exaquier los petits orguens*“, also fähig, das bewußte Instrument zu schlagen, zu spielen wie die kleinen Orgeln oder Portative. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist das fragliche Instrument also ein aufrecht stehendes, besaitetes Tasteninstrument mit orgelähnlicher Spielart. Bei Durchsicht der in den damaligen Instrumentenzusammenstellungen

schon früher vergebenen gleichzeitigen Typen bleibt „*ex contrario*“ nur das Klaviziterium übrig. Van der Meer gibt freilich zu, daß damit der Name selbst etymologisch weiter ungeklärt bleibt.

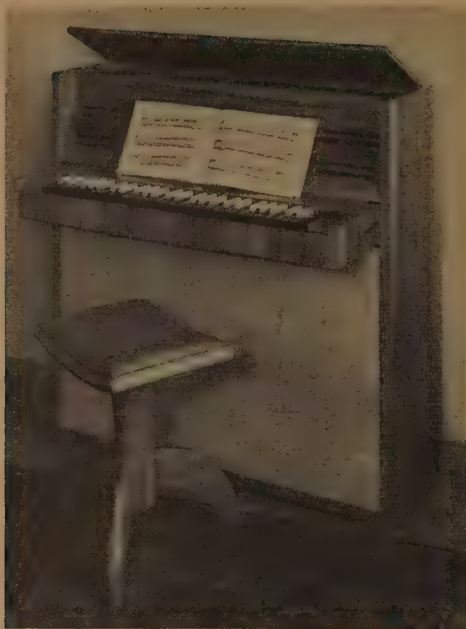
Die Studie bringt dann die Beschreibungen des Klaviziteriums in den bekannten instrumentenkundlichen Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts, von denen wir als erstes das von Virdung bereits erwähnt haben. Prätorius, *Syntagma musicum*, 1619, nennt die Resonanz des Instrumentes „fast der cittern oder harffen gleich“. Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, gibt seine Verwendung in Italien an und beschreibt die Wirkung der besonderen Kielmechanik durch waagerechte Bewegung der bekielten Docken von hinten her. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 1650, der auf die Ähnlichkeit mit der Harfe hinweist, läßt es hauptsächlich in Deutschland gebräuchlich sein und lobt seinen geringen Raumbedarf, seinen Beitrag zur Zimmerzier und die doppelte Verwendbarkeit als Harfe und Clavicimbel. Fast wörtlich übernehmen Bonanni, *Gabinetto armonico*, 1723, und Adlung, *Musica mechanica organoedi*, 1768, diesen Text, ebenso wie die Enzyklopädisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Zeitlich eingeordnet gibt der Verfasser der Studie dazu einen Katalog von zwanzig erhalten gebliebenen Originalstücken, die sich meist im Besitz der bekannten großen Instrumentenmuseen in Europa und USA befinden, um dann schließlich noch das besonders schöne Klaviziterium von Albert Delin, Tournay, das dem von ihm



Clavicytherium 16. Jh.



Pyramidenflügel 1745



Cembalino

ja eigentlich die aufrecht stehende, Grundfläche sparende Form den Bedürfnissen unserer Zeit gut entsprochen, wenn sie nur etwas verkleinert wurde. Das Problem war also die Mechanik. Da kam nun ein junger Architekt Karl Ehlert, damals Stuttgart, jetzt Hamburg, um 1956 als Liebhaber alter Musik auf den Gedanken, sich selbst ein möglichst raumsparendes Cembalo zu bauen. Musikliebe, Bastelfreudigkeit und Formsinn förderten seine Arbeit, und es entstand ein recht gut funktionierendes aufrecht stehendes Cembalo in Form eines zierlichen Kleinklaviers. Die hauptsächliche Besonderheit an diesem Bastelstück war aber die Mechanik, mit der Ehlert ganz neue Wege beschritten hatte, die eben ein außenstehender Bastler viel eher einschlägt als der konservativere Fachmann. Die Erregung der Saite durch Zupfen war selbstverständlich als für den Klangcharakter unerlässlich beibehalten worden, aber die neuartige Kielmechanik besaß weder Springerkästen noch Springer, noch den umständlichen Angriff der früheren Klaviziteriumsmechanik von hinten. Sie sitzt ähnlich der modernen Pianino-Mechanik herausnehmbar über den Hinterenden der Tasten und macht im Aufbau der Bestandteile auch weitgehend Gebrauch von Gliedern der Pianomechanik. Sie ist eigentlich eine „Nur-Zungen-Mechanik“, d. h. sie hat von der normalen Cembalo-Anreißvorrichtung nur die sonst im Springer eingeachste Zunge mit dem Plektrum übernommen, das in geeigneter Weise von vorne nach hinten zum Angriff an den Saiten gebracht wird.

In Erkenntnis der technischen Zweckmäßigkeit dieser Anordnung erwarb J. C. Neupert als Werkstätte für die Rekonstruktion historischer Tasteninstrumente die Idee und machte sie durch weitere Verbesserung und Ausfeilung fabrikationsreif. Auf der Frankfurter Frühjahrsmesse 1958 trat Neupert damit an die Öffentlichkeit. Das Interesse der Fachkreise bewies sofort, daß das unter dem geschützten Namen „Cembalino“ laufende aufrechtstehende Klein-Cembalo einen Wunsch unserer Zeit erfüllte, der nicht zuletzt dahin geht, in schlichtem, aber

betreuten Haager Gemeinde-Museum angehört, in Bild und Beschreibung zu würdigen.

Die Studie gibt einen sehr klaren Überblick über Werdegang, Probleme und Bedeutung dieses bisher wenig beachteten Instrumentes. Auch der Gedankenführung hinsichtlich der Frühgeschichte des Klaviziteriums kann man wohl beitreten.

Ungefähr zur gleichen Zeit, als diese Arbeit sich mit der historischen Seite des Gegenstandes befaßte, kam auch die technische Seite des Problems nach über 150 Jahren wieder in Bewegung. Gewiß wurden im Rahmen der Rekonstruktionsarbeiten historischer Tasteninstrumente auch neue Klaviziterien gebaut, aber es handelte sich wirklich nur um ganz wenige Stücke, dazu mit Mechaniken nach dem alten Vorbild, das im Vergleich zur gewöhnlichen Kielmechanik doch ein bißchen komplizierter und damit störungsanfälliger war. Auf diesen Umstand hat ja schon Fuhrmann in seinem „Musikalischen Trichter“, 1706, hingewiesen, der das alte Klaviziterium bezeichnet als „ein unbeständig Aprilleninstrument und bockt hie, bald da“. Sonst hätte

gefälligem Gehäuse von wenig Raumbedarf klanglich schöne und ergiebige Instrumente zu besitzen. Es ist damit eigentlich wieder zu dem zurückgekehrt, was seinerzeit Kircher und Adlung auch schon als Vorzug des Klaviziteriums gerühmt haben.

Heute mag es verwundern, daß bisher der moderne Cembalobau wohl Kleinformen wie Spinette, Spinettinos und kurze Kielflügel kannte, aber kein eigentliches Klein-Cembalo, wiewohl doch im Klavierbau eine analoge Entwicklungsreihe bereits vorgelegen hatte: Von Friedericis Pyramiden-Flügel um 1750 war der Weg über die aufrechtstehenden Flügelformen um 1800 zum Pianino, schließlich zum heute dominierenden Kleinklavier gegangen. Im Cembalino ist dieser letzte Schritt vom alten Klaviziterium zum modernen Klein-Cembalo getan worden.

MUSICA-GESPRÄCH

THEMA: ZUR SITUATION DER MUSIKTHEORIE

MUSICA veröffentlichte kürzlich einen Aufsatz von Fritz Reuter „Über die Lage des musiktheoretischen Unterrichts an den Ausbildungsstätten für Musik“ (Jg. 1958, Heft 2, S. 80 ff), der starke Beachtung fand, weil darin eine Auffassung der Musiktheorie vertreten war, wie sie Siegfried Karg-Elert dargelegt hat, der über die ältere monistische Stufentheorie und über Riemanns dualistische Funktionstheorie eine polaristische Betrachtungsweise der Harmonik forderte, die insbesondere der Autor des Aufsatzes auf musikpädagogischem Gebiet weitergeführt hat. Dazu sandte uns Universitätslektor a. D. Gerhard F. Wehle nachstehende Stellungnahme, in der er sich für eine funktionelle Stufentheorie einsetzt. Prof. Dr. Fritz Reuter stellt uns eine Entgegnung zur Verfügung, in der er namentlich die Einwände gegen Riemann entkräftet.

GERHARD F. WEHLE

FUNKTIONELLE STUFENTHEORIE?

Es sei mir gestattet, zu dem Aufsatz von Fritz Reuter „Über die Lage des musiktheoretischen Unterrichts“ einiges zu sagen. Es heißt da: „Da Riemann die Natur des Mollklanges als Gegenstück des Durklanges richtig erkannte, setzte er sich in Widerspruch zu allen monistischen und Stufensystemen. Es wollte und will auch heute noch nicht in viele Köpfe hineingehen, daß Moll ‚von oben nach unten‘ abgeleitet werden soll.“

Der Verfasser hat recht, daß diese Ansicht in viele Köpfe nicht hineingeht und nie hineingehen wird, denn die Riemann-Theorie ist *nicht historisch* gewachsen, sondern am grünen Tisch konstruiert. Die Dur- und Molltonarten sind den alten Kirchentonarten entsprossen, der jonischen und äolischen. Den Alten ist es nie eingefallen, die Dreiklänge der äolischen Tonart von oben nach unten aufzubauen. Sämtliche Kirchentonarten bauten von unten nach oben auf. Nirgends in der Welt baut man ein Gebäude von oben nach unten. Es ist also eine ganz willkürliche Maßnahme, Moll plötzlich von oben nach unten zu konstruieren. Gewiß ist es eine ganz reizvolle Spielerei, von der großen Terz ausgehend, die kleine Terz einmal von oben, das andere Mal von unten an die große Terz anzuschließen.

Ferner: Riemann benutzt sehr wohl den Ausdruck der „Tonleiter“. Eine Leiter hat Stufen, in diesem Fall hat die Tonleiter sieben Stufen. Wenn nun behauptet wird, die Logik des musika-

lischen Geschehens könnte nie mit „Stufen“ bewiesen werden, so muß man diese Überheblichkeit Riemanns doch ein wenig eindämmen. Was für elende, mechanistische Stümper müßten unsere großen Pädagogen der Vergangenheit gewesen sein, wenn sie ihren Schülern die Abhängigkeit der einzelnen „Stufen“ untereinander nicht beigebracht hätten! Die Stufentheorie unterscheidet ja Haupt- und Nebendreiklänge. Die Kadenzen weisen zur Genüge diese „Funktionen“ nach, wenn auch der Ausdruck der „Funktion“ nicht gebraucht, sondern von Riemann eingeführt wurde. Aber die Tatsache, das Wesen der Funktion, war doch lebendig und wurde in Theorie und Praxis geübt.

Was nun die „Nebendreiklänge“, die von seinen Anhängern als „Scheindreiklänge“ angesprochen werden, betrifft, so erweckt dieser Ausdruck bei den Schülern eine falsche Vorstellung, nämlich, als bestünden die Nebendreiklänge nur „zum Schein“. Das aber ist keinesfalls richtig. Es sind Paralleldreiklänge. Wir sprechen ja auch von Paralleltonarten. Konsequenterweise müßte man sonst von „Scheintonarten“ sprechen!

Der Verfasser des zitierten Aufsatzes sagt weiter unten: *„Es macht einen hilflosen, wenn auch etwas rührenden Eindruck, daß der alte Riemann, der sein Leben lang die Stufen zu bekämpfen nötig hatte, kurz vor dem Ende seines Lebens leise und verschämt die Stufenbezeichnung für die Medianten als ‚III‘ einführen mußte.“*

Übrigens spricht Riemann dauernd von „Parallelklängen“, z. B. „C Dur und A Moll“, statt konsequenterweise von „C Dur und Mollklang unter e“ zu sprechen. Oder: „A moll mit verdoppeltem Grundton (V) im Baß“ und setzt neben den „Grundton“ a die V als Quinte hin! Oder: „Von A moll nach C dur modulierend.“

Ebenso anfechtbar wie die oben angeführten Fälle ist sein sogenannter „Dominantquartsextakkord“. Wenn man den Grundton der Tonika, der ersten Stufe (!), nach oben legt, erhält man die erste Umkehrung oder den Sextakkord. Legt man die Terz nach oben, müßte man konsequenterweise die zweite Umkehrung, den Quartsextakkord der I. Stufe, erhalten. Bei Riemann entsteht da aber plötzlich der Dominantquartsextakkord, also der V. Stufe. Das leuchtet keinem Schüler ein, auch wenn man ihm als Erklärung sagt, die beiden oberen Töne dieses Akkordes seien nur Vorhalte zur Dominante, der V. Stufe. Denn es gibt durchaus Möglichkeiten, diese beiden Töne anders weiterzuführen.

Man kann Riemann indessen so weit entgegenkommen, daß man den Begriff der „Funktion“ mit aufnimmt und die Ausdrücke Tonika, Dominante, Unterdominante mit den Stufenbezeichnungen als gleichbedeutend nebeneinander laufen läßt. Man könnte demnach von einer *„funktionalen Stufentheorie“* sprechen.

FRITZ REUTER

ZUR KLÄRUNG

Nachstehend seien aus der Stellungnahme von Gerhard F. Wehle vier Probleme herausgegriffen und in ihrer Fragestellung beantwortet.

1. *„...denn die Riemann-Theorie ist nicht historisch gewachsen, sondern am grünen Tisch konstruiert.“* Dazu ist folgendes zu sagen: Als der Dreiklang historisch seinen Einzug in die Musikwerke hielt, da war auch seine Theorie schon im Sinn eines Dualismus und sogar Polarismus bereits von den ersten Theoretikern erkannt. Wenn man die Saitenteilung als Prinzip aufstellt und die ganze Saite mit 1 bezeichnet, so ist als logische Denkmöglichkeit auch

ihr Gegenteil, nämlich die Vervielfältigung im Ganzen, nicht nur denkmöglich, sondern auch wirklich. Die Reihe sieht also folgendermaßen aus:

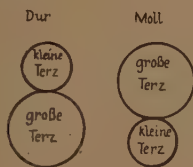
$$\frac{\infty}{1} \quad \frac{5}{1} \quad \frac{4}{1} \quad \frac{3}{1} \quad \frac{2}{1} \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{5} \quad \frac{1}{\infty}$$

Diese in Zahlen ausgedrückte Anschauung ergibt, praktisch durchgeführt, sowohl den Dur- als auch den Mollklang. Dur beruht demnach auf der Saitenteilung und den Schwingungszahlenverhältnissen, Moll auf den Wellenlängen und den umgekehrt proportionalen Verhältnissen der Schwingungszahlen.

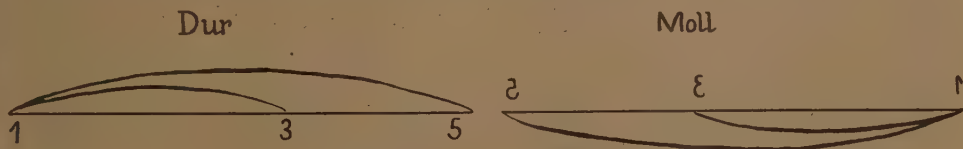
„Nicht historisch gewachsen“? Tatsache ist natürlich, daß sich die menschliche Gesellschaft ihre Musikbedürfnisse und Klangsymbole aus der Materie heraus geschaffen hat. Sie hat aber dazu die naturgegebenen Gesetze, welche objektiv vorhanden sind, zugrunde gelegt. Historisch ist der Vorgang wahrscheinlich so gewesen, daß die alte Hexachordenlehre des Guido von Arezzo dem Dur-Hören das Primat zuschob. Daraus hat sich später dann eine Vorherrschaft von Dur *historisch* (bei uns!) entwickelt, obwohl die Moll-Musik in der übrigen Welt, d. h. nicht im Abendlande, bestimmt quantitativ überwiegt. Dort war eben nicht eine Hexachordenlehre theoretisch vorhanden. Es ist also nicht einzusehen, weshalb man theoretisch dem Mollprinzip, welches auf der naturgegebenen Wellenlänge beruht, in einer Musiktheorie nicht den gleichen Rang einräumen soll wie dem Durprinzip.

2. „Nirgends in der Welt baut man ein Gebäude von oben nach unten auf.“ Nun, man wird wohl nicht in Abrede stellen wollen, daß Häuser etwas anderes sind als Tonleitern. Man baut doch auch die melodischen Molltonleitern von unten nach oben mit anderen Tonschritten als die gleichen Tonleitern von oben nach unten. Weiter darf ich darauf hinweisen, daß schon die alten Griechen beim Ableiten ihrer Tonleitern die gestürzte Kithara zugrunde legten, d. h. die Tonleitern von oben nach unten ableiteten. Auf das praktische „Von-oben-nach-unten-Hören“ beim Musikdiktat habe ich schon in meinem Artikel hingewiesen.

3. „Gewiß ist es eine ganz reizvolle Spielerei, von der großen Terz ausgehend, die kleine Terz einmal von oben, das andere Mal von unten an die große Terz anzuschließen.“ Dieser Satz muß grundsätzlich widerlegt werden, da, wie ich leider weiß, fast überall noch im Elementarunterricht der Schulen danach gearbeitet wird. Es sei mir erlaubt, die Behauptung zur besseren Veranschaulichung graphisch darzustellen:



Diese Anschauung ist in keiner Weise vertretbar. Ein Dreiklang besteht aus reiner Quinte und großer Terz, in Dur nach oben, in Moll nach unten gerichtet:



Als einer der grundlegenden Merksätze für die Tonbestimmung sei daher festgehalten: Niemals kann eine kleine Terz, deren Wert 6 : 5 ist, zur Klangbestimmung und zum Klangaufbau

herangezogen werden. Die kleine Terz, 6 : 5, ist ein abgeleiteter Wert, da die Zahl 6 darin keine Primzahl ist. Abgeleitete Werte kann man nicht zum Aufbau von primären Intervallen benutzen.

4. Wenn schließlich große Pädagogen der Vergangenheit, die nach Stufen unterrichtet haben, als Kronzeugen für die Richtigkeit der Stufentheorie herangezogen werden, so möchte ich entgegen, daß schon vor der Stufe ein ganz großer Musiktheoretiker namens Rameau, wenn ich so sagen darf, die Dreidimensionalität oder besser Dreifunktionalität des musikalischen Hörens in Tonika, Subdominante und Dominante aufstellte und wußte. Die Ziffern 1–7 entsprechen zwar dem Einfluß einer rationalen Denkweise auf das musikalische theoretische Denken, sie sind also historisch bedingt, stellen aber, im ganzen betrachtet, doch gegenüber Rameau einen Rückschritt dar, da aus den Ziffern die dreifunktionale Abhängigkeit nicht anschaulich werden konnte. Die Einführung des Funktionsbegriffes durch Riemann war für die Musiktheorie eine Großtat. Sie ist in unserem Fach ähnlich zu bewerten wie die Einführung des Funktionsbegriffes in die Technik und Mathematik. Man arbeitet mit Funktionen, d. h. doch anders ausgedrückt, man arbeitet nicht mehr mit den realen Größen selber, sondern nur noch mit ihren abhängigen Veränderlichkeiten, und nur durch die Anwendung und Einführung des funktionalen Denkens und der Ablösung von den realen Werten sind die unerhörten Fortschritte in Technik und Mathematik *mutatis mutandis* die großen Ausweitungen in der Harmonik möglich geworden. Allein für die Einführung des funktionalen Denkens in die Musiktheorie verdient mein hochverehrter Lehrer Hugo Riemann einen allerersten Platz unter allen Musikdenkern.

MUSICA-BERICHT

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Entdeckungen und Überraschungen

München

Atonalität, Polytonalität, Polymetrik und Polyrhythmik werden immer noch häufig als Krisenerscheinungen, gleichsam Entartungen aufgefaßt, die sich allein in Verbindung mit anderen Strukturumbildungen des kulturellen Raumes in der europäischen Musikentwicklung abspielen. Die Begegnung mit einem Orchesterwerk des Amerikaners *Charles Ives* in Münchens „Musica Viva“ führte nun zu der geradezu bestürzenden Feststellung, daß sich im amerikanischen Musikleben fast zur gleichen Zeit und völlig selbständig Anzeichen des gleichen Wandlungsprozesses in der musikalischen Klanggestalt zeigen. Bereits ehe die ersten Werke von Strawinsky und Schönberg das europäische Musikpublikum erschreckten und empörten, begann der 1874 in der kleinen Stadt Danbury in Amerika geborene Charles Ives, polytonale Kompositionen zu schreiben. Sein Vater, ein biederer Militärkapellmeister und spekulativer Kopf, war von allein auf das Problem der Vierteltonmusik gestoßen und hatte den hochbegabten Sohn auf die Entwicklung neuer Klangkombina-

tionen hingewiesen. Mit höchster Überraschung vernahm man in dem in München aufgeführten Orchesterwerk „*Three Places in New England*“ Klänge ausgesprochen Strawinskyscher Prägung; man spürte schon etwas von dem farbigen Gleiten der Harmonik Debussys. Man bezeichnet ja Ives auch als den „Impressionisten von New England“. Dazu nahm er die Schilderung eines militärischen Schauspiels zum Anlaß, die polymetrische Schreibweise anzuwenden. Das bezeichnende an dem höchst modernen Stil von Ives ist, daß er nicht aus theoretischen Spekulationen, sondern aus einem unmittelbaren naturkräftigen Drang und Streben nach neuen Ausdrucksweisen geboren erscheint. Denn dieses Werk, das auch keinerlei formale Experimente zeigt, ist allein von bildlichen Vorstellungen inspiriert, von denen sich Ives in seinem Schaffen meist anregen ließ. Der formale Stil zeigt keinerlei strukturelle Besonderheiten, er steht einfach im Zeichen der symphonischen Dichtung. Das Werk ist in den Jahren zwischen 1903 und 1914 entstanden, und es ist daher kaum anzunehmen, daß Ives von den Vorgängen in der europäischen Musik entscheidende Kenntnisse besaß, die ihn beeinflusst hätten. Das

ist das Interessante an dem Phänomen Ives, mit dem sich vor allem alle die beschäftigen sollten, denen die Entwicklung der europäischen Musik noch immer ein Ärgernis ist.

In der Staatsoper versuchte Otto Erhardt als Gastregisseur der hundertjährigen „Margarete“ von Charles Gounod durch dramaturgische Nachbearbeitung neue Aspekte abzugewinnen, indem er Züge eines Mysterienspiels hineinprojizierte. Er beabsichtigte wohl das rührende Sentiment dieser typisch französischen Opéra lyrique in eine ihrem würdigen Alter entsprechende ernstere Haltung in metaphysischer Richtung zu verwandeln. Den Beweis für diese, etwa zeitgemäß empfundene Vergeistigung der Gretchentragödie ist die Inszenierung selbst allerdings schuldig geblieben. Denn Erhardt weiß selbst zu genau, daß die Musik Gounods, die allein von den vielfältigen Empfindungen um die Liebestragödie selbst erfüllt ist, keinerlei Möglichkeit zu einer rein geistigen Deutung des dramatischen Geschehens bietet. Zu diesem Zweck die vielen Striche wieder aufzumachen, die der Lauf der Zeit wohlthätig dem Werk zugefügt hat, ist höchst unwichtig, wie auch die verschiedenen Änderungen, die Lovro von Matacic vorgenommen hat. Schließlich blieb man noch reichlich ratlos und verduzt bei dem kunstgewerblichen Stilmischmasch der Bühnenbilder und Kostüme von Hein Hederoth, so daß diese Wiederbegegnung keineswegs zur überzeugenden Wiederentdeckung wurde. Ein Werk von diesem bestimmten Typus läßt sich auch durch neuen Geist keine neuen Reize abnötigen.

Dagegen bereitete Willy Duvoisin in der Staatsoperette des Gärtnerplatztheaters dem alten Jacques Offenbach mit der Aufführung der Operette „Die Straßensänger“ (Perichole) eine geradezu triumphale Wiedergeburt. Seit 1931 ist diese köstliche Bouffonerie in Deutschland nicht mehr gesehen worden. Die letzte Aufführung erlebte sie in der Berliner Krolloper unter Otto Klemperer. Jetzt genoß man mit vollem Entzücken die geistreiche Ironie, die mutige gesellschaftskritische Persiflage, den heiter schwebenden Witz, die die guten ursprünglichen Eigenschaften der Operette waren und die sie im Lauf der Zeit zu ihrem eigenen Schaden verlor. Die Operette war gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer geistloser, aber dafür liebesdurstiger geworden. Ihr eigentliches geistiges Lebenselement, die spöttische Karikatur, die freche Parodie flüchtete sich in das

Kabarett, zurückblieb eine vulgär-sentimentale Lebedame, die Gefühlserotik verströmte und schließlich als Sexbombe im Film sich nur noch auf die Optik ihrer Kurven beschränkte. Wie weit ist die sauber perlende Musik Offenbachs noch entfernt von dem penetrant sinnlichen Gefühlschwulst der späteren Operettenmelodik selbst in der einfachen Form des Couplets. Offenbach war tatsächlich ein „Mozart der Champs-Élysées“ von Paris, der wußte, was er musikalisch auch der leichten Muse schuldig war. Und wenn die beiden Sänger der Hauptpartien, Liselott Ebnet als Perichole und Ferry Gruber als Piquille unumwunden eingestehen, es seien die schwersten Rollen, die sie bisher gesungen hätten, dann bestätigen sie den hohen Anspruch Offenbachs, daß auch das Leichte, Amüsante der eleganten, geschliffenen Form bedarf, um nicht zur primitiven Geschmacklosigkeit herabzusinken. Dieser künstlerische Substanzverlust der Operette im 19. Jahrhundert kam bei dieser Wiederbegegnung mit Offenbach zum schmerzlichen Bewußtsein. Die Ursachen dafür werden zweifellos zum großen Teil in grundlegenden Veränderungen der soziologischen Zusammensetzung des Theaterpublikums zu suchen sein. Die Aufführung benutzte die textliche Neufassung von Karl Kraus, der fern aller schablonierten Dialogkonfektion den Personen die zeitlose innere Echtheit und damit ihre Aktualität gelassen hat. Durch diesen großen Satiriker der deutschen Sprache erhielt das Libretto die Bedeutung, die nicht zuletzt für den Rang der Operette entscheidend ist. Die Aufführung selbst besaß den Charme und den Esprit im besten Sinne der alten Opéra bouffe. Willy Duvoisin hatte bei der Inszenierung feinste Stilarbeit geleistet und prächtige Typen auf die Bühne gestellt. Der junge Kapellmeister Klaus-peter Seibel hatte die Partitur unberührt gelassen in ihrer reinen Helle und Klarheit. Man darf sich eigentlich nur wundern, daß bei dem Untergang der Operette Offenbach nicht schon früher als Retter der Gattung wiederentdeckt wurde.

Das Münchener Kammerorchester brachte die Aufführung des *Concertino* für Violine und Streichorchester von Johann Nepomuk David. Der Komponist beruft sich in der musikalischen Anlage seines Werkes darauf, daß diese Musik menschlichen Ausdruck suche, denn die Streichinstrumente — voran die Geige — haben deklamatorische Bedürfnisse wie die menschliche Stimme. Nun ist damit keineswegs etwas über die Stileigentümlichkeit ausgesagt, denn dieses Konzert zeigt sich nicht so

linear angelegt, wie man es bisher von dem Kontrapunktiker David gewohnt ist. Die kompakte polyphone Schreibweise ist hier gelockerter; sie erscheint durchbrochen, fast im Sinne der floskelhaften punktuellen Methode mit den weiten Intervallsprüngen, ohne diese jedoch ausdrücklich betont zu vertreten. Die drei Sätze — Schnell—Langsam—Schnell — lehnen sich an die traditionellen Vorbilder Sonate, Lied und Gigue an. Lukas David, der Sohn des Komponisten, erspielte dem väterlichen Werk einen freundlichen Erfolg.

Zwei junge Dirigenten waren in München zu Gast, in der Musica Viva faszinierte Lorin Maazel mit seiner eminenten Musikalität, wie er die *Drei Orchesterstücke*, op. 6, von Alban Berg aller Problematik entkleidete, das skurrile Werk von Ives, über das am Beginn berichtet wurde, ausmusizierte und Werken von Debussy und Ravel eine musikantisch unverfälschte Ursprünglichkeit verlieh, war hinreißend. Dagegen blieb der junge Holländer Bernard Haitink, der als Nachfolger Paul van Kempen's das Orchester von Radio Hilversum leitet, als Gastdirigent vor dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks lediglich ein sympathischer korrekter Kapellmeister.

Joachim Herrmann

Wichtige Akzente im Musikleben

Nürnberg

Das vierte Philharmonische Konzert des Städtischen Orchesters fiel durch seine reizvolle Programmgestaltung auf. Außer dem so selten aufgeführten, von Cor de Groot großartig interpretierten Klavierkonzert für die linke Hand von Maurice Ravel und der *cis-Moll-Sinfonie* von Hans Pfitzner brachte Max Loy als Uraufführung Willy Spillings „Musik für großes Orchester über B-A-C-H“. Bekanntlich liegen schon eine Anzahl meisterhafter Kompositionen verschiedenster Art und Prägung über dieses Thema vor, dennoch ist es für jeden Musiker reizvoll, diese Viertonreihe als Keimzelle zu benutzen. Bei Spilling erscheint sie so abwechslungsreich rhythmisiert, daß alle drei Sätze des Werkes in ihren dynamischen Spannungen, ihrer oft herb wirkenden Harmonik, ihrer farbigen Instrumentation, ihrer unterschiedlichen Anlage und ihrer eigenwilligen Ausdrucksweise die Handschrift eines einfallsreichen und klugen Musikers verraten. Die aus der barocken Formenwelt stammenden Satzbezeichnungen (Sonata —

Fantasia — Giga) werden vom Komponisten keineswegs in jener einengenden Begriffsbildung gedeutet, sie bieten ihm vielmehr Gelegenheit zu eigenwilliger Aussage. Spilling, der als Leiter der Musikabteilung vom Studio Nürnberg des Bayerischen Rundfunks tätig ist, hat das Werk als Nachruf für Alfons Dressel, den verstorbenen Generalmusikdirektor des Nürnberger Opernhauses, geschrieben. Max Loy führte das in Erinnerung an den einstigen Chef mit besonderer Hingabe musizierende Städtische Orchester zu einer anerkanntenswerten Leistung.

Max Gebhards „Lukas Passion“ für Soli, Chor, Orchester und Orgel wurde ebenfalls von Max Loy aus der Taufe gehoben. Der Komponist, der als Lehrer für Kontrapunkt am hiesigen Konservatorium wirkt, hat den Text in fünf Teile gegliedert, die jeder ein in sich geschlossenes Ganzes bilden. Die handelnden Personen sind durch motivische und instrumentale Bindungen charakterisiert. An die Stelle des Evangelisten tritt ein Erzähler, der ebenso wie der Chor subjektiv am Geschehen Anteil nimmt und in die Handlung eingreift. Die Partitur verrät den Fachmann, der die Ausdrucksweise unserer Tage ebenso beherrscht wie die geschickte Behandlung der Stimmen und des Orchesters und in einzelnen Szenen starke Wirkungen erzielt. Johannes Feyerabend (Erzähler), Friedhelm Hessenbruch (Jesus), Anton Gruber-Bauer (Petrus und Pilatus) der Chor des Lehrergesangsvereins Nürnberg und das Fränkische Landesorchester musizierten unter Max Loy's umsichtiger Leitung und führten das Werk zu einem beachtlichen Erfolg.

Das städtische Kulturamt Nürnberg feierte mit dem „25. Konzert junger Künstler“ ein erfreuliches Jubiläum. Aus sozialen Überlegungen erwuchs der Entschluß, jungen Talenten den Weg auf das erstrebte Podium zu erleichtern. Nach gewissenhafter Auswahl durch ein Gremium von Fachleuten schafft die Stadtverwaltung die erforderlichen wirtschaftlichen Voraussetzungen. Die Begabtesten erhalten vom Bayerischen Rundfunk eine Bandaufnahme. Im Laufe der Zeit fanden die Konzerte nicht nur in Nürnberg Anklang. Einige Städte Nordbayerns übernahmen die ihnen angebotenen Kräfte und eröffneten so den jungen Künstlern ein weiteres Wirkungsfeld. Heute zeigen sich auch in andern Städten ähnliche Ansätze zu solcher Förderung, so in Hannover, Hamburg, Berlin, Stuttgart, München. Durch gegenseitige



Britten's „Lukrezia“ in Berlin
Sieglinde Wagner und Ernst Krukowski Foto: Willott

Vereinbarungen besteht die Möglichkeit, besonders begabte und im heimischen Raum bereits bewährte junge Musiker auszutauschen. Bei diesen Konzerten handelt es sich vornehmlich um Kammermusikaufführungen, bei denen meist mehrere junge Talente ihre erste Bewährungsprobe ablegen. Im Jubiläumskonzert wurde vier jungen Künstlern erstmals Gelegenheit gegeben, mit einem Orchester zusammen zu musizieren. Die geschickte Auswahl des Programms und die durchweg guten Leistungen unterstreichen den Wert dieser mit starker Anteilnahme eines großen Publikums durchgeführten Veranstaltungsreihe.

Martin Lange

OPER

Britten's „Lukrezia“

Berlin

Bald nach dem Erfolge seines „Peter Grimes“ wandte sich Benjamin Britten der Kammeroper zu: nicht nur deshalb, weil diese Form der kleinsten Orchesterbesetzung mit lauter Instrumentalsolisten den tatsächlichen Bedürfnissen des englischen Musiklebens besser entsprach, sondern weil sie ihn vom künstlerischen Standpunkt aus stärker

lockte. Das erste dieser Stücke, „The Rape of Lucretia“, wurde im Juli 1946 zu Glyndebourne unter Ansermets Leitung uraufgeführt. Das von Ronald Duncan stammende Libretto geht auf André Obeyes Schauspiel von 1931 „Le Viol de Lucrece“ zurück und behält die dort schon verwendeten Erzähler bei. Bei Britten wird nun dieser doppelte „Chorus“ bezeichnenderweise von zwei Solisten übernommen: ein Sopran und ein Tenor kommentieren die berühmte römischheidnische Lukrezia-Sage vom Blickwinkel christlicher Betrachtung aus. Geht es hier mehr um den äußeren Effekt als um eine innere Notwendigkeit — wie dem auch sei, im Geistig-Künstlerischen bleibt eine Diskrepanz, während sich musikalisch alles nahtlos ineinanderfügt.

Fast überall in seinen Werken hat sich Britten von anderen und größeren Meistern anregen lassen. In der „Lukrezia“-Partitur fließen mancherlei Stile zusammen; wenn trotzdem kein Konglomerat entstanden ist, so gehört das mit zu den Geheimnissen seines Schöpfungstums. Mögen auch bisweilen etwas parfümiert und überzüchtet wirkende Stellen den Lebensstrom der Oper schwächen, so nimmt doch der Komponist zu billigen Mitteln nirgends seine Zuflucht. Die Musik der „Lukrezia“ ist von einer Dichte und motivischen Einheitlichkeit, wie das die übrigen Bühnenwerke Britten's nicht aufweisen; wenige Hauptthemen erscheinen immer wieder und werden, je nach der Situation, variiert oder diminuiert. An rein musikalischen Formen ist gerade diese Partitur ungeheuer reich; und Britten versteht es wie kaum ein zweiter Tonsetzer unserer Tage, jeder Szene ihr eigenes Gepräge zu geben. Daß er auch in der Behandlung der Soloinstrumente eine ungewöhnliche Meisterschaft zeigt, ist beinahe selbstverständlich. Trotz aller dieser Vorzüge ist und bleibt die „Lukrezia“ eine Oper nur für Kenner, ihre Breitenwirkung darf man füglich bezweifeln. Denn die Handlung als solche hat einfach zu wenig Spannung und enthält bloß geringen dramatischen Auftrieb; und die konzertanten Elemente, die in der Musik überwiegen, rufen zudem eine Atmosphäre hervor, deren Künstlichkeit mitunter nicht zu überhören ist.

Die Berliner Erstaufführung in der Städtischen Oper zeigte im ganzen ein hohes Niveau. Wolf Völkers Inszenierung betonte das Statische und wurde so dem Werke am besten gerecht. Besonders eindrucksvoll in Farbe und Aufbau waren diesmal die von Wilhelm Reinking entworfenen

Bühnenbilder und Kostüme. Auf der Szene standen eine Reihe vortrefflicher Sänger, von denen Sieglinde Wagner (Titelpartie), Lisa Otto (Lucia), Thomas Stewart (Junius) sowie die beiden „Erzähler“ Marlies Siemeling und Helmut Krebs hervorgehoben seien. Aber auch Irene Dalis (Bianca), Ernst Krukowski (Tarquinius) und Alfons Herwig (Collatinus) boten schöne und abgerundete Leistungen. Richard Kraus leitete — wie schon 1948 bei der deutschen Erstaufführung in Köln — die kleine Schar der Vokalistinnen und Instrumentalisten mit sicherer Hand und gutem Einfühlungsvermögen. Werner Bollert

Heinrich Sutermeisters

„Titus Feuerfuchs“ Basel
„Romeo und Julia“, die Lyrische, „Raskolnikoff“, die Dramatische, und „Titus Feuerfuchs“, die Burleske — das sind die drei abendfüllenden Werke, die aus dem stattlichen Operschaffen des Schweizer Komponisten Heinrich Sutermeister deutlich herausragen. „Liebe, Tücke und Perücke“, wie die letztgenannte ebenfalls heißt, ist die jüngste unter ihnen. Diese Oper hat im Basler Stadttheater ihre glanzvolle Uraufführung erlebt und wird die kulturelle Schweiz auf der Weltausstellung in Brüssel maßgeblich repräsentieren.

Sie wird aber auch, wie man jetzt schon feststellen darf, ihren Weg machen. Ist das Angebot zugkräftiger Opern an sich nicht groß, so noch viel kleiner das Angebot heiterer Bühnenstücke. „Titus Feuerfuchs“ aber ist heiter von Anfang bis zu Ende, im Buch wie in der Partitur. Das Werk gibt sich burlesk, gelegentlich bis zur Überspitzung, besitzt dennoch aber einen menschlichen Hintergrund. Denn der „rotkopfte“ Titus ist nichts anderes als der unschuldig Verfolgte, der sich nur durch Trug zu retten weiß. Titus setzt sich erst eine schwarze, dann eine blonde Perücke auf, steigt aus dem Nichts bis zum Hofmusikus empor, kommt zu Fall und findet zuletzt doch in die Arme einer Gleichgesinnten, einer ebenfalls „Rotkopften“.

Die Fabel ist nicht Heinrich Sutermeisters Eigentum; er hat sie einer Posse, „Der Talisman“, von Johann Nestroy entnommen, der seinerseits ebenfalls nicht aus eigener Quelle geschöpft hat. Dagegen ist der Zuschnitt des Librettos völlig Sutermeisters Leistung, und diese ist, stets mit dem Blick auf die Vertonung, trefflich. Sie spielt dem Komponisten Motive des Heiteren und Witzigen, des Grotesken und Ironischen in Fülle zu. Und Sutermeister packt herzlich an, meidet allen fal-

schen Schein und gibt sich fröhlich bis zur Ausgelassenheit. Dazu werden vielfältige Mittel, individuell behandelte Einzelstimmen, saftige Chorstimmen und ein reich bedachtes Orchester nicht nur aufgeboten, sondern meisterlich eingesetzt.

An seine Interpreten stellt der Dichter-Komponist keine geringen Anforderungen. Es war darum richtig, daß Heinrich Sutermeister die Uraufführung selber vorbereiten half. Hermann Wedekinds auf Lebendigkeit sehr achtende Spielleitung wie die biedermeierliche Bildgestaltung von Max Bignens entsprachen darum weitgehend seinen eigenen Absichten. Einzeldarsteller von hohem Rang standen ihm zur Verfügung, nicht nur im Gast von der Münchner Staatsoper, dem die Titelpartie blendend mimenden Marcel Cordes, sondern ebenso sehr in den für die Wirkung mitentscheidenden vier Frauengestalten Ingeborg Wieser (Gänsemagd Salome), Ingeborg Felderer (Schloßgärtnerin Flora), Herta Schomburg (Kammerfrau Constanzia) und Sabine Zimmer (Gräfin Cypressenburg). Silvio Varviso, der jugendfrische Dirigent, hat vom Pult aus die Musik mit echtem Brio versehen. Hans Ehinger

Oper der Vereinsamung

Kiel

Hans Pfitzners „Palestrina“ ist ein Werk, dem man entgegenfährt. Es stellt außergewöhnliche Anforderungen an die Szene und das musikalische Leistungsvermögen. Sein geistiger Rang rechtfertigt den Aufwand. Pfitzner identifizierte sich mit Palestrina, dem Bewahrer eines reinen und strengen Kontrapunktstils. Dadurch gerieten Kirchentöne und altniederländische Polyphonie in sein Werk, das sich dank dieser Verschmelzung über die tonale Gebundenheit der Spätromantik erhebt. Ausgesprochen romantisch ist der Grundgedanke von der Alleinherrschaft der Inspiration: so stellt sich uns diese von leiser Resignation durchtönte musikalische Legende als Summe eines Zeitalters dar, in welche die kirchliche Palestrina-Renaissance des 19. Jahrhunderts ebenso eingegangen ist wie weltlicher Idealismus.

Kiel hat die Aufführung bis auf einen Gast — Hans Herbert Fiedler in der Partie des Morone — aus eigenem besetzt und besetzen können. Die Sorgfalt der musikalischen Vorbereitungsarbeit trat als nachhaltiger Höreindruck ins Bewußtsein. Georg C. Winkler dirigierte mit großer Umsicht, verlor das musikalische Geschehen nicht einen Moment aus der Kontrolle und blieb der Partitur auch emotional nichts schuldig; eine sehr hochstehende Leistung, die Vergleiche mit repräsen-



Pfitzners „Palestrina“ in Kiel Foto: Haendler-Krah

tativen „Palestrina“-Aufführungen nicht zu scheuen braucht. Rudolf Meyer mied als Regisseur offensichtlich jedes Experiment. Seine Inszenierung war auf Schlichtheit des Ausdrucks bedacht, wurde aber den Spannungen des Konzilaktes nicht gerecht. Analog der Regie hatte Rolf Christiansens Bild zu wenig von dem genialen Zug des Werkes. Oskar Röhling als Palestrina steigerte seine Leistung im Verlauf des Abends; wo es an „Stimme“ fehlte, überzeugte die Gestaltung. Die Figur hatte geistiges Format.

Das Werk kam als Erstaufführung für Kiel heraus und wurde mit starkem Beifall aufgenommen. Man mag der Meinung sein, daß nur große Opernhäuser sich seiner annehmen dürften: der Abend lehrte jedoch erneut, daß eine präzise Einstudierung wichtiger ist als ein Starensemble.

Claus-Henning Bachmann

Manfred Gurlitts Oper „Nana“ Dortmund 1932 schrieb der aus Berlin stammende, heute 67jährige Manfred Gurlitt auf ein Libretto von Max Brod nach dem gleichnamigen Roman von Emile Zola seine Oper „Nana“, der 1920 ein „Wozzeck“ und 1930 „Die Soldaten“ vorangegangen waren. 1933 sollte das Werk in Mannheim aus der Taufe gehoben werden; es wurde jedoch Einspruch dagegen erhoben. Nun fand, ein Vierteljahrhundert danach, in Dortmund die Ur-aufführung statt. Der zweite Teil wurde auch vom

Fernsehsender übertragen. Der Komponist, der seit langer Zeit in Tokio lebt und wirkt, kam eigens nach Deutschland, um dem Ereignis beizuwohnen.

Die Handlung, mit manchem Zug an die Kameliendame von Dumas erinnernd, schildert das Schicksal einer Kurtisane, die ihre Liebe zu einem Offizier zugunsten eines reichen Grafen verrät und schließlich an ihrem Leichtsinn zugrunde geht. Sie ist überaus theaterwirksam, wenn sie auch die Sterbeszene aus Verdis „La Traviata“ frei kopiert. Mit ihren unterschiedlichen Elementen ist sie nicht leicht auf einen Nenner zu bringen. Sie mischt jegliche Effekte und bietet so dem Komponisten die Handhabe, die er für eine tüchtige Partitur benötigt. Freilich verschmäh't das Buch auch altbewährte Opernwendungen nicht, die man längst bei den Akten glaubte. Aber wie gesagt, das Opus entstand, als die Musik, die es trägt, noch modern war. Wir Heutigen, stets bemüht, stilistisch einzuordnen, mögen an Richard Strauss denken, der den ariosen Duktus der Melodik beeinflußt haben kann; wir werden aber auch an Jacques Offenbach, den Meister des Chansons und des Cancan, erinnern. Formen sind es, die hier keineswegs als Reminiszenzen, sondern als gültige Bestandteile des Ganzen gebraucht werden. Es fehlt weder das Liebesduett unter breitem Gefühlsbogen noch das Solo- und Chorensemble in geschlossenen Nummern, weder heitere Gelöstheit noch dramatische Verve. Manfred Gurlitt war von jeher ein Musiker von persönlicher Prägung und eigenen Einfällen. An Originalität gebricht es ihm nicht, aber die Frage, ob dieses Stück nicht in die Kluft zwischen Jetzt und Einst fallen muß, ist nicht einfach abzuweisen.

In Dortmund geschah alles, sie nicht gegenständlich werden zu lassen. Arno Assmanns Regie verband sich mit der bildkräftigen Ausstattung Alfred Sierckes zu einer nirgendwo gefährdeten Einheit. Kraft seiner Erfahrung und seines intensiven Musikertums gelang es Ljubomir Romansky in wenigen Proben — er war erst kurz vor der Premiere für diese nicht leichte Aufgabe gewonnen worden —, mit dem Werk so innig vertraut zu werden, daß er es souverän dirigieren konnte, eine Leistung, die vorbehaltlos Anerkennung verdient. Das Städtische Orchester entfaltete hohe Klangsönheit. Die Hauptpartien waren den besten Dortmunder Stimmen anvertraut: Maria Lacorn (Nana), Rudolf Fiebelkorn (Leutnant) und Gerhard Kleinen (Graf). Zu diesem Trio aus Sopran, Tenor und Bariton gesellten sich ausgezeichnete Chargen.

Heinrich Schmidt



Dvořáks „Rusalka“ in Bonn Foto: Stuckmann

Dvořáks „Rusalka“

Bonn

Die junge Bonner Oper hat ihren eigenen Stil entwickelt. Zwangsläufig. Manchmal mit weniger, meist mit mehr Glück. Allen Widrigkeiten der Miniaturbühne, dem Mischensemble, der Probenot, dem Abzweigetat zutrotz. Auch die jüngste Neueinstudierung, Dvořáks „Rusalka“, weicht mit Bedacht und Erfolg vom Üblichen ab. Sie darf für Westdeutschland als Wiederentdeckung gelten.

Dvořák war nicht der erste Komponist, der an das Undinen-Thema der Sehnsucht der unbeseelten Wassernixe nach beseelter Menschenliebe geriet. Hoffmann, Lortzing, Dargomijski vor ihm und der junge Puccini neben ihm versuchten sich auch schon an dem urromantischen Stoff. Das Lyrisch-Elementarische, das Allversöhnend-Naturtragische aber hat erst Antonín Dvořák durch seine slawische Musikerseele zu beschwören vermocht. Ein Spätwerk, Sommer 1900 traumselig hingeschrieben, eingetaucht in den Vergehensstrom einer echten Musikromantik. Ein Opernroutinier, Jaroslav Kvapil, Dramaturg und Regisseur am Prager Nationaltheater, schrieb ihm nach

Andersen-Fouqué das Textbuch. Es läßt der lyrischen Reihung viel, sehr viel Raum, der dramatischen Raffung nur weniger, allerdings gezielte Momente; so in dem schillernden Widerspiel der „fremden Fürstin“ zu dem verhängnisvoll liebenden Paar Prinz — Rusalka, bei inständigem Klage-Kontrapunkt des Wassermanns, oder in der Schlußsteigerung, dem Liebeskuß des todgeweihten Prinzen an der unselig entsühnten Nixe. Das weitere ist, bis auf die Figur und Funktion der Zwitterhexe, Stimmungsmittler, bald volkstümlich greifbarer (Heger, Küchenjunge, Jägerchor), bald ungreifbarer (Elfen, Nymphen). Dvořáks kompositorisches Gesetz heißt weder Nummernoper noch Musikdrama, sondern „Lyrisches Märchen“. Sein Geheimnis begreift sich bildhaft als stehende Welle. In Liedgebilden, Leitmotiven, ostinaten Klangfiguren, schwingenden Orgelpunkten wird das dreimal Dreiviertelstunden lang fast hypnotisch erlebbar.

Das Kostbarste bleibt daher vielleicht doch die Partitur dieser Märchenoper. Sie ist durch Wagner gegangen, gewiß, doch auch durch die Russen und durch Schubert, und sie stilisiert tschechische Mu-

sikfolklore weltgültig. Ihre zarten Klangsichtungen, ihre knospenden Auffaltungen, ihre verhangene Bildhaftigkeit, ihre stille Schwermut, alles dies wußte Peter Maag am Kapellmeisterpult aus dem hellhörig folgenden Städtischen Orchester medial, nie sentimental, herauszulocken. Was anfänglich etwas ängstlich zueinandersuchte, war bald einem schimmernden Klanggeblühe gewichen. Wenn Steigerungen des immerhin bei den Bläsern 3–4fach zu besetzenden Orchesters die Singstimmen stellenweise überdeckten, war das bei den raumakustisch verbauten Bühnenverhältnissen nicht das erste und (wie lange noch) nicht das letzte Mal.

Yvonne Cianella war die Titelpartie anvertraut. Ihr silberkühler, wohlgeführter Sopran wie ihre grazile Erscheinung kamen dem bedeutenden Part durchaus zugute. Karl Heinz Euler als hingezogener Prinz zeigte gedeckt-tenoralen Wohlklang vor allem in den Duetten. Als violett-rot liebessüchtige Fürstin machte Tamara Pilossian, wie stets auch stimmlich von gesammelter Spannkraft, in der chopinhaltig lodernden Episode ausgezeichnet. Figur. Für die beiden weiteren Wald- und Wasswesen war der grünflössig geduckte Wassermann Jakob Engels' von der Trauer eines anderen, abgründig klagenden Alberich umflort, während Gertrude Schretter ihren sonoren Alt eher in den Dienst einer trippel-trappeligen Kinderbuchhexe stellte als in das Zwielflicht eines Waldschrats slawischer Sommernachtsträume. Elfriede Pflieger duettierte in munterem Plapperton mit Fritz Berger (Küchenjunge-Heger). Treffliche Klanggrundierung: die meist unsichtbar bleibenden biegsamen Chöre Theodor Scheers; stimulierender Bildbewegungsakzent: die duftig scheuen Elfen tänze und die raumbeengte Polonaise der Ballettgruppe Marianne Wick.

Für Regie und Bühneneinrichtung des in Deutschland so selten gewordenen Opernwerkes waren Günther Roth und Dominik Hartmann verpflichtet worden. In ihrer Übersetzungsidee trafen sie sich mit dem lyrisch-statischen Charakter der Grundkonzeption Kvapil-Dvořáks. Roth betonte stärker das Balladeske, wobei es ihm auf einen notgedrungen vorne quer statt tiefenperspektivisch ablaufenden Schloßpark-Akt bei slawisch additiver Formreihung ankam. Hartmann, von der Kostümbildnerin Rosemarie Schickardt farbsicher assistiert, schuf zwei Bühnenbilder von anhaltend starker Suggestivkraft: ein farbenwechselnd mondbeschienenes Waldseeufer, expressiv-düster wie ein früher Schmidt-Rottluff, überhängt von gespenstischem

Feininger-Fädenfligran; im Zwischenakt eine beklemmende Bildvision im Stil des kubistischen Chagall.

Heinrich Lindlar

Oper in Thüringen

Meiningen

Unter den Bühnen Thüringens hat Meiningen einen guten Namen in der Theatergeschichte Deutschlands. Er geht im Schauspiel zurück auf die Reformen des „Theaterherzogs“ Georg II. Ebenso sind beachtliche musikalische Traditionen durch die ehemalige Hofkapelle mit Dirigenten wie Hans von Bülow, Fritz Steinbach, Richard Strauss und Max Reger nachzuweisen. Eine ständige eigene Oper besitzt das „Meininger Theater“, wie es sich heute offiziell nennt, erst seit 1945. Zielstrebige und verantwortungsbewußte Arbeit in diesen 13 Jahren führte dazu, daß die Stadt heute eine Musikbühne aufweist, deren Leistungsfähigkeit auch die Aufnahme der Werke von Richard Strauss ermöglicht. Nach der „Arabella“ im Vorjahr ging kürzlich „Salome“ in einer Aufführung in Szene, die sich durch Geschlossenheit und große Sorgfalt in der Ausdeutung der Partitur hervorhob. Unter der musikalischen Leitung von Rolf Reuter wurde das zahlenmäßig nur kleine Orchester auch den schwierigsten Aufgaben gerecht. Der Regisseur Wilhelm Wehner, der selbst die Partie des Jochanaan übernommen hatte, dämpfte das Überhitzte der Handlung in geschmackvoller Weise, ohne dabei den Wesenskern dieses Musikdramas zu verschleiern. Die Titelpartie wurde von Ursula Brömme mühelos und mit leuchtkräftiger Stimme gesungen und in einer auch beim Tanz immer die Grenzen des Ästhetischen wahren Weise dargestellt. Eine Leistung, die ebenso bei einer größeren Musikbühne in Ehren bestehen könnte. Die Möglichkeit, auch die übrigen Partien, wenngleich mit Unterschieden, zufriedenstellend besetzen zu können, ließen diese Aufführung, die Willi Röhling szenisch betreut hatte, zu einem bemerkenswerten musikalischen Ereignis im thüringischen Raum werden.

Kurt Gauss

KONZERT

Älteste Menschheitsdichtung
als Oratorium

Wien

Im Zyklus „Die große Symphonie“, welchen die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet, wurde das abendfüllende Musikdrama „Gilgamesch“ von Alfred Uhl uraufgeführt. Der Komponist, 1909 in Wien geboren und Lehrer für Komposition an der Staatsakademie, gehört seit dem „Kleinen Kon-

zert für Viola, Klarinette und Klavier“ von 1937 zu den meistaufgeführten Wiener Komponisten der mittleren Generation. Eine „Vergnügliche Musik für Bläser“, die „Konzertante Symphonie für Soloklarinette und Orchester“, „Vier Capricen für Orchester“ mit dem Untertitel „Von Musikanten, fahrenden Sängern, Gauklern und Komödianten“, eine „Sonata graziosa für Orchester“ und seine „Molière-Suite“ setzten vor allem die musikantischen, lustspielmäßigen Züge seiner Begabung ins Spiel, die durch eine sehr gekonnte, fast virtuose Instrumentierungskunst ihre besondere Note erhielt. Dann folgte eine mehr als zweijährige Pause, die für den Komponisten zugleich auch eine Einkehr und Krise bedeutet haben mag. In dieser Zeit hat Alfred Uhl sich von seinen früheren Werken distanziert und ihre öffentliche Aufführung eigentlich nur noch „geduldet“. In diesen letzten Jahren beschäftigte sich Uhl eingehend mit dem in der Bibliothek des assyrischen Königs Asurbanipal (7. Jahrh. v. Christi Geburt) aufgefundenen und von George Smith am Britischen Museum in London entzifferten Gilgamesch-Epos, der ältesten Dichtung der Menschheit, die auf Tontafeln aufgezeichnet ist. Es enthält den ersten Sintflutbericht und die Geschichte der Freundschaft des Königs Gilgamesch zu Enkidu, der hinab mußte ins Totenreich, an dessen Schwelle Gilgameschs Macht und Weisheit zerschellte.

Der Text, den der Komponist gemeinsam mit dem Wiener Musikwissenschaftler Andreas Liess nach der deutschen Fassung von Francis Jordan zusammengestellt hat, umfaßt zehn Druckseiten im üblichen Programmheftformat. Alfred Uhl hat ihn durchkomponiert, und zwar in der Art des Musikdramas: ohne sich geschlossener musikalischer Formen zu bedienen und ohne Wortwiederholungen. Innerhalb des „Musikdramatischen“ gibt es freilich Abwechslung genug: Melodramatisches und ausgedehnte Orchesterinterludien, lebhaft und ausdrucksvoll deklamierende Streicher, wie etwa im letzten Satz von Beethovens „Neunter“ oder in Hindemiths „Mathis“-Symphonie, Gregorianisches und Fernöstliches, so etwa eine besonders suggestive Flötenepisode beim ersten Auftritt der Ishtar, große, zuweilen schwer intonierbare Chorsätze und wirkungsvolle Soli. Die Harmonik ist frei-tonal, der Satz nie abstrakt-polyphon, die Gesamtwirkung herber, strenger und monumentaler, als bei früheren Werken Alfred Uhls. Das liegt natürlich auch am Sujet. Trotz des bedeutenden Umfangs hat man eigentlich nirgends das Gefühl von Längen. Das kommt von der Differenziertheit

und der Fertigkeit, mit welcher der Komponist den Riesenapparat meistert.

Das Ensemble, bestehend aus sieben Solisten und einem Sprecher, großem gemischtem Chor, Knabenstimmen, großem Orchester und Orgel wurde von dem jungen Dirigenten Michael Gielen sicher geleitet. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte ein bedeutendes Solistenseptett aufgeboten: Paul Schöffler, Julius Patzak, Robert Charlebois, Frederick Guthrie und Kurt Equiluz, ferner Leonie Ryssaneck und Hannelore Backrass, den großen Chor des Singvereins, die Mozartsängerknaben und die Wiener Symphoniker mit Josef Nebois an der Orgel. Als Sprecher fungierten abwechselnd (das Werk wurde insgesamt fünfmal aufgeführt) Fred Hennings und Hans Frank. Helmut A. Fiedtner

Stets um neue Kirchenmusik bemüht

Dresden

Es löst immer wieder Dankbarkeit und Bewunderung aus, wenn man miterleben kann, wie Kreuzkantor Rudolf Mauersberger mit nicht nachlassender Entdeckerfreude und glücklichem Griff sich aller wertvollen oder verheißungsvoll keimenden Regungen neuer sakraler Musik annimmt. Nach der vor zwei Jahren uraufgeführten „Sintflut“ von Willy Burkhard (die indessen ihren erfolgreichen Weg durch die musikalische Welt angetreten hat) und den „Acht Sprüchen aus dem Cherubinischen Wandersmann“ hat Mauersberger mit der ersten Aufführung der „Verkündigung Mariae“ die große a-cappella-Trilogie des Meisters bekanntgemacht, durchgesetzt und viele Nachfolger in der Interpretation gefunden. Ungeachtet aller zeitlichen Abstände der Entstehung darf, ja muß man diese Werke in einem Atem nennen und unter einem großen Aspekt sehen. Auch in der „Verkündigung“ findet sich der für Burkhard so charakteristische, später zu letzter Reife entwickelte, an Synkopen und Fugati so reiche deklamatorische Stil.

Die Uraufführung einer *Psalmen-Motette* des Dresdner Karl Frotscher wies in überdurchschnittlicher Art auf die Eigenständigkeit des aus der Schule Peppings kommenden Komponisten hin. Günter Raphael, seit über einem Vierteljahrhundert von Mauersberger auch unter schweren Verhältnissen gefördert, hatte dem Kreuzchor die Uraufführung zweier umfangreicher Motetten anvertraut, die vor etwa einem Jahrzehnt schon entstanden sind, in ihrer Aussagekraft aber von unverminderter, ja zwingender Aktualität zeugen. Sowohl in der Motette auf Worte des „Hebräer-

Briefes“ wie in der „Auferstehung Jesu“ bevorzugt Raphael eine vorwiegend akkordische, fast säulenartig ammutende Schreibweise, die auch die Prägnanz des Textes unterstreicht. Raphael arbeitet mit Rückgriffen auf die alte Organum-Technik, baut große Klangsichtungen und erreicht wirkungsvolle Abwechslungen durch die Gegenüberstellung von Knaben- und Männerstimmen-Gruppen. Zahlreiche Stimmteilungen, in der „Auferstehung“ die Heranziehung chorischer Soloepisoden, heben beide Werke in den Anforderungen weit über die Vierstimmigkeit heraus.

Nicht ganz das gleiche Gewicht hatte die Uraufführung von Kurt Striegler's „Kleiner Passion“, die weniger dramatisch angelegt ist, sondern mehr einem Zwiegespräch im Sinne alter „Dialoge“ ähnelt, Musik des Ausdrucks und eines gerundeten Klanges, wobei Alfred Zimmer den Solobariton übernahm. Die Passion ist das Werk des langjährigen Dresdner Staatskapellmeisters und getreuen Ekkeharts der Oper, doch wiederum mehr als „Kapellmeistermusik“, da der Komponist durch die Tradition der Kapellknaben gegangen ist und der sakralen Wurzel verbunden blieb. Von Bruno Heroldt hörte man eine aus zuchtvoller Chorpraxis gewachsene Motette „Herr bleibe bei uns“, von Eberhard Wenzel einen dramatisch bewegten, polyphon aufgelockerten Satz aus dem Chorwerk „Berge des Heils“. Mauersberger selbst war mit seinem neugeformten „Dresdner Requiem“ vertreten, wobei eine Überarbeitung des „Dies irae“ die bisherige Instrumentalbesetzung (Trompeten, Posaunen, Tuba) um eine erregende Schlagzeuggruppe bereichert hat. Mit seiner „Evangelischen Messe“ hat schließlich Mauersberger das weite Feld anspruchsvoller kirchlicher „Gebrauchsmusik“ nicht unwesentlich bedacht. Hans Böhm

Mozart, Schönberg, Schostakowitsch

Leipzig

Das zehnte Konzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters verdient eine besondere Beachtung. Auf dem Programm standen die *Es-dur-Sinfonie* von Mozart, die Kantate „Ein Überlebender von Warschau“ von Arnold Schönberg und die *Elfte Sinfonie* von Dimitrij Schostakowitsch als deutsche Erstaufführung. Diese Folge bedeutete zunächst, daß jenem großartigen Meisterwerk Mozarts die recht bescheidene Aufgabe eines sinfonischen Auftaktes zum „Eigentlichen“ zugewiesen wurde. Unmittelbar anschließend sah sich der Konzertbesucher in das künstlerisch verlebendigte Grauen des Warschauer Ghettos von 1943 geschleudert.

Wohl wischten der packend knappe Ausdruck und die bestürzende Zeitnähe der Schönbergschen Kantate mit wenigen Takten und Worten die bezaubernde Mozart-Atmosphäre vollständig vom seelischen „Bildschirm“ — aber es blieb kein Groll zurück. Die so ungewohnten grellen Farben und harten Reibungen der konstruktiven Orchestersprache Schönbergs wurden in Verbindung mit dem englischen Text und der darin klar erkennbaren Aussage willig aufgenommen. Die eherne Gewalt der melodramatischen Diktion schuf darüber hinaus eine derart hohe Erlebnisintensität, daß die lebhafteste Zustimmung schließlich eine Wiederholung der Kantate erzwang. Welch seltenes Ergebnis bei der Erstaufführung eines modernen Werkes! Dieser überraschende Erfolg kommt ohne Zweifel zu einem erheblichen Teil auf das Konto der Interpretation durch Herbert Kegel. In seiner Hand waren Orchester und Chor nicht nur ein Instrument von großer Präzision, sondern ließen zudem noch höchste Hingabe an das Werk erkennen. Rainer Lüdecke als Sprecher verdient besonders genannt zu werden.

Zehn Jahre nach Schönbergs erschütternder künstlerischer Anklage und auch nach Schostakowitschs Zehnter Sinfonie fand die Uraufführung von dessen Elfter statt. Sie trägt den Titel „1905“. Die programmatischen Überschriften lauten „Platz vor dem Palast“, „9. Januar“, „Ewiges Gedenken“ und „Sturmgeleit“. Damit liegt der gedankliche und ausdrucksmäßige Gehalt des breitflächig angelegten Orchesterwerkes fest. Dieser Thematik entsprechend, ist die Grundstimmung düster und beklemmend gehalten. Die tiefen Streicher bestimmen weitgehend das musikalische Geschehen. Zur dunklen instrumentalen Farbgebung tritt monoton-unprofilirtes Melos. Der Charakterisierung des leidenschaftlichen Aufbegehrens und der blutigen Unterdrückung dienen stark besetzte Bläserchöre und ein reiches Aufgebot an Schlagzeug. Bis zum letzten Satz begegnen uns nur sporadisch lichtvolle musikalische Gestalten. Der programmatische Ablauf, von dem her die Form geprägt wird und die Mittel sich verstehen, duldet nicht Glanz und Grazie. Nun erst, wenn die ungebeugte Kraft der Idee und die Gewißheit auf einen zukünftigen Sieg klanglich auszudeuten sind, ist der Weg frei zu einem strahlend-hellen Klangbild, das dann auch in der grandiosen Schlußsteigerung vor dem Hörer ersteht. Obwohl durch die einzelnen Titel klare Zäsuren zwischen den Sätzen gegeben sind, gehen diese pausenlos ineinander über. Die Weiträumigkeit der Anlage wird durch die

fließenden Übergänge noch betont. Gelingt dem Hörer aber die Anpassung an den großen Atem, vermag er dem episch weit gezogenen Bogen ohne Stückelung zu folgen, wird er der gestalterischen Schönheiten sogleich gewahr werden. Sie sind zunächst in der Bescheidenheit, ja Selbstverleugnung zu suchen, mit der Schostakowitsch die musikalische Konzeption in den Dienst des programmatischen Vorwurfs stellt — und dennoch den sinfonischen Eigengesetzlichkeiten gerecht wird. Zum anderen liegen sie in der Ökonomie der Ausdrucksmittel, die trotz der weitmensurierten Sätze nicht vorzeitig verbraucht werden. Herbert Kegel gebührt nicht nur das Verdienst der deutschen Erstausführung als solcher, er hat das Werk dabei auch mit dem von ihm inspirierten Rundfunk-Sinfonieorchester in einer schlechthin gültigen Weise interpretiert.

Martin Wehnert

Hessenbergs neues Orchesterkonzert

Frankfurt

Als Kompositionsauftrag zum 150jährigen Bestehen der Frankfurter Museumsgesellschaft wurde das nunmehr uraufgeführte „Konzert für Orchester“, op. 70, des Frankfurter Hochschulprofessors Kurt Hessenberg zu einem bedeutenden Erfolg. Im Aufbau erinnert es an den Typus eines „Concerto grosso“; denn es zeigt die kraftvoll bewegte, lebensstrotzende Form konzertanten barocken Musizierens. Drei Sätze sind es, die in strömender Erfindung sich vorwiegend auf einen das ganze lose durchziehenden musikalischen Gedanken mit stark aufspringender Motivik konzentrieren. Wie ein Atemholen heben die Außensätze an, mit reizvoll prickelnden Pizzicatowirkungen, die dann in mitreißende Allegrobewegtheit einmünden, ohne Stocken im kontrapunktischen Fluß, in den vielfältigen Belichtungswechseln hervorgerufen, die Hessenbergs souverän beherrschte Instrumentation eines stark besetzten Orchesters auslöst. Aus seiner ausgiebig gepflegten Vokalmusikpraxis empfangen die Stimmen ihr melodisches Leben, wenn sie sich bedrängen, breit ausschwingen, Steigerungen gedanklich vorbereiten und eigenwillige Gegenstimmen heraufbeschwören. All das geschieht aus der für Hessenberg so charakteristischen reinen Musiziergesinnung. Im anmutigen zweiten Satz, einem symmetrisch gebauten Andantino, regen sich die beschwingten, grazilen Geister echten Kammermusizierens. Die aus den Ecksätzen hereinspielenden Anklänge werden in eitel heitere Laune gewandelt. Seine Musik verläßt kaum je den Boden tonaler Bezüge, meidet Konstruktions-

experimente, obschon sie zu stärkeren klanglichen Schärfungen ausholt als früher. Herbe, konzessionslose Eigenart zeichnet sie aus. Einem so berufenen Interpreten, wie er dem Komponisten in Georg Solti zur Verfügung stand, ließ das große Orchester mit vier Hörnern, sparsamem Schlagzeug und gelegentlicher Harfenmitwirkung Raum zum eindringlichen Ausdeuten und Auskosten reizvoller Kontrapartien. Am Feuer und Feinsinn seines Dirigierens bewährten sich die vielen Qualitäten des Uraufführungssopos, das gewiß noch häufig zu hören sein wird.

Gottfried Schweizer

Abendroths Vierte

Kassel

Im 9. Sinfoniekonzert setzte sich Paul Schmitz für das Werk eines Mannes ein, der als Publizist einen weithin bekannten Namen hat, als Komponist dagegen zwischen den Generationen zu stehen scheint und, da er keiner Schule oder Clique angehört, als charaktvoller Einzelgänger und Stiller im Lande seinen eigenen Weg geht. Walter Abendroths vierte Symphonie entstand 1949 und wurde dem Bielefelder Generalmusikdirektor Hans Hoffmann gewidmet, nach dessen überraschendem Tode aber erst durch Paul van Kempen uraufgeführt. Das fünfsätzigte Werk ist von ruhiger, gemessener Gesamthaltung; in seiner persönlichen Eigenart, im Dominieren des kontrapunktischen Elements und in der farbkraftigen Instrumentation, die Streicher und häufig hymnisch verwandte Bläser linear gegeneinandersetzt, läßt es eine gewisse Verwandtschaft sowohl zu Pfitzner als auch zu Hindemith erkennen, im Vermeiden falscher Glanzlichter und äußerlicher Wirkungen sowie im Festhalten an einer tonalen Basis erweist es sich als ehrliche Musik von klarer Aussage. Von den symmetrisch angeordneten Sätzen — eine Art Scherzo ist von je einem langsamen und schnelleren Satz umgeben — vermochten besonders der quasi-ostinato abrollende Kopfsatz „Energisch, nicht schnell“ und der zweite Satz „Sehr ruhig (schreitend)“, ein weitgespannter Gesang, zu gefallen. Der anwesende Komponist konnte den herzlichen Beifall des Kasseler Publikums entgegennehmen.

Wilfried Brennecke

Im Dienste der Tradition

Gelsenkirchen

Mit einer imposanten, stilbewußten und jedem exponierten dynamischen Effekt gewissenhaft aus dem Wege gehenden Aufführung der Hohen Messe in h-moll von Johann Sebastian Bach feierte der Städtische Musikverein Gelsenkirchen

sein fünfundsiebzigjähriges Bestehen. Eugen Klein, der über reiche Singerfahrungen verfügt und das Werk einstudiert hatte, gestaltete es mit starkem Empfinden für seine Gesamtarchitektur und die organische Bedeutung der Einzelteile. Plastisch traten die polyphonen Linien zutage, gewannen die fugierten Sätze ihre Form. Jeder der Solisten war eine ausgeprägte Künstlerindividualität, ein einheitliches Ensemble bildeten sie indessen nicht. So wollte der Sopran Agnes Giebels sich nicht recht mit dem Alt Marga Hoeffgens verbinden. Eine ähnliche Diskrepanz bestand zwischen dem Tenor Richard Holm und dem Baß Walter Kreppel. Entscheidend blieb die eindrucksvolle chorische Leistung.

Der Musikverein war früher Träger des kulturellen Lebens in Gelsenkirchen. Er veranstaltete auch die ersten Symphoniekonzerte. 1883 gegründet, trat er 1884 mit Kompositionen von Haydn, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann und Scharwenka erstmalig vor die Öffentlichkeit. Die Pflege der klassischen Literatur mit Schöpfungen von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven betrachtete der Musikverein stets als seine wichtigste Aufgabe. Daß er sich aber auch dem Neuen aufschließt, haben Aufführungen der „Carmina burana“ von Carl Orff, der „Psalmensinfonie“ von Igor Strawinsky, dem „Carmen mysticum“ von Hermann Schroeder und der „Marianischen Antiphon“ von Paul Wibrat bewiesen.

Heinrich Schmidt

Driesslers Cello-Konzert

Dortmund

In einem der letzten Sinfoniekonzerte erklang das 1956 komponierte Cello-Konzert, op. 35, von Johannes Driessler, der auch in diesem Werk seine sakrale Linie nicht verleugnet, sondern in tief gehaltvollem Gewande wiederum bestätigt. Man möchte sagen, daß rein kompositorisch zwei Wesenselemente das umfangreiche Werk bestimmen: einmal eine fast kantige, rhythmisch unerbittliche Version, zum andern eine geniale Fähigkeit der rezitativen und deklamierenden Kantilene, die der Solist Hans Münch-Holland überzeugend zu interpretieren wußte. Sein edler und markig männlicher Ton entsprach dem schwermütigen Hauch des Werkes, das kein Virtuosenkonzert sein will, sondern rein seelische Inspirationen um das Dasein des Menschen und seine Beziehung zum Göttlichen ausströmen läßt. Rolf Agop hatte die nicht leichte Aufgabe, diese ernsthafte Komposition mit echtem Leben zu erfüllen.

Gisela Friedrich

Eine jugoslawische Neuheit

Siëgen

Dusan Radic, ein 27jähriger jugoslawischer Komponist, hätte die Uraufführung seines sechssätzigen „Divertimento“ (1958) kaum einem feinfühlig auf seine thematischen und klanglichen Absichten eingehenden Dirigenten und Orchester anvertrauen können, als der gleichfalls jungen Musikerschaft des Siegerland-Orchesters unter ihrem Dirigenten Peter Richter. Es handelt sich bei der Neuheit um eine Folge von Miniatur-sätzen nach Dauer und Gewicht mit angedeutetem symphonischem Charakter. Jedes dieser Mikrosätzchen (Intrada, Fuga, Toccata/Interludio, Arietta, Rondino) trägt wiederum den Wesenskern der in ihm musikalisch symbolisierten größeren Ausgabe des überkommenen symphonischen Satzes mit allen Merkmalen seiner ausdrucksmäßigen Besonderheit. Dabei geht diese Verkleinerungstendenz nie ins Allzuniedliche, so daß immer der Rückbezug auf den größeren Maßstab unverkennbar bleibt, so daß diese wunderbar spritzig geschriebene und in der Ausführung ebenso flüssig dahinblitzende Reihe spielerisch anmutender, aber durchaus ernstzunehmender musikalischer Einfälle in der ebenso gelösten Wiedergabe des Orchesters überraschte und sehr beifällig aufgenommen wurde.

Otto Heifer

BALLETT

Ballettabend der Komischen Oper

Berlin

In ihrem jüngsten Ballettabend hatte sich die Komische Oper entschieden zuviel vorgenommen: zuviel, weil ein derart anspruchsvolles Programm die künstlerischen Fähigkeiten der hauseigenen Choreographin Gertrud Steinweg bei weitem überstieg. Es ging diesmal um nicht weniger als um eine Interpretation des zweiaktigen Balletts „Bacchus und Ariadne“ von Albert Roussel (1930/31) und neben diesem Hauptwerk noch um zwei neugeschaffene Tanzlibretti auf Darius Milhauds „La Création du Monde“ und auf Béla Bartóks „Tanzsuite“. Bei Bartóks „Tanzsuite“ von 1923, die trotz ihrer Bezeichnung niemals für eine tänzerische Ausdeutung gedacht war, folgte man einer Idee von Georg Groke, die sich jedoch bei näherem Hinsehen als recht ärmlich und uninspiriert erwies (Titel: „Die Männer von Kaposvar“). Bartók wäre wenig begeistert gewesen, hätte er hier jene männliche Arbeitskolonne auf einem entlegenen Bauplatz in der Pußta erlebt, wie sie sich in unreichend motivierten turnerischen Bewegungen, zudem noch allesamt um die Gunst eines

Mädchens buhlend, auf der Bühne tummelt. Ein solcherart mißverständener, noch dazu ungebührlich mit pantomimischen Zügen durchsetzter Aktivismus kann dieser meisterhaften Partitur kaum von Nutzen sein.

Bei der ebenfalls aus dem Jahre 1923 stammenden Schöpfung Milhauds hatte man die ursprüngliche und sicherlich sehr überzeugende Konzeption hier vollständig fallen lassen und durch eine radikal neue ersetzt, der man den Titel gab: „Eine Tür geht auf“; ein Mann, von Geburt an blind und nun von seinem Augenleiden geheilt, wird sehend und erlebt so zum erstenmal die Welt in all ihren Erscheinungsformen. Selbst dieses Libretto wäre an sich brauchbar, käme ihm nur in jeder Phase eine tätige Phantasie zu Hilfe. Dies ist aber leider nicht der Fall, vielmehr begnügt man sich hier mit einigen *ad hoc* und ziemlich oberflächlich gestellten Szenen aus dem menschlichen Leben, die das wesentliche Thema bestenfalls am Rande streifen, jedoch keineswegs auszuschöpfen vermögen. Schade auch, daß der so inhaltsreichen und zudem historisch wichtigen Partitur Milhauds keine gültigere Inszenierung entsprach.

Besondere Schwächen ließen sich in der tänzerischen Ausdeutung des musikalisch herrlichen Roussel-Balletts erkennen; diesem hohen Gegenstande zeigte sich die Invention der Choreographin in keiner Weise angemessen. Dabei sollte sich doch mit qualifizierten Solisten, wie es Ursula Dröhmer, Georg Groke, Werner Höllein und Wladimir Marof sind, viel mehr erreichen lassen.

So mußte man sich, wohl oder übel, diesmal in allen drei Werken vorwiegend an die Eigenwerte der Musik halten, die sich unter solchen Umständen uneingeschränkt, ja geradezu selbstherrlich durchsetzen konnten. Das Orchester der Komischen Oper spielte unter der sehr umsichtigen Leitung von Harold Byrns aufmerksam und tonschön und zeigte sich den schwierigen Aufgaben des Abends gewachsen.

Werner Bollert

Ballett unter Palmen Monte Carlo

Die Yvonne-Georgi-Tanzgruppe des Landestheaters Hannover ist auf Einladung Eugène Grunbergs als bisher einziges deutsches Ballett nach Monte Carlo gefahren, um sich mit bedeutenden Tanz-Compagnien aus anderen Ländern zu messen. Monte Carlo, als Himmel und Hölle der Spieler ebenso berühmt wie berüchtigt, gilt nämlich seit Jahrzehnten auch als einer der anziehendsten

Treffpunkte der Ballettomanen aus aller Welt. Viele erinnern sich noch, daß hier bis in die zwanziger Jahre hinein Serge Diaghilew mit seinen Mitarbeitern Fokin, Massine und Lifar eine glanzvolle Ballett-Ära entfaltete.

Für das Festival in Monte Carlo hatte Yvonne Georgi aus dem Repertoire „Bacchus und Ariadne“ von Roussel, ein schwächeres Werk, wie sich auch hier herausstellte, ausgewählt. Danach wurde um so anziehender und interessanter das „Elektronische Ballett“ nach der Musik von Badings geboten und als Finale das Anouilh-Drama „Der Wolf“ nach der Musik von Dutillieux. Ursula Rieck und Horst Krause waren ein faszinierendes Solistenpaar. Wie anders als in Hannover wirkten diese modernen Werke im verschwenderischen Stückstil dieses Theaters. Weltenweitere Gegensätze als zwischen dem schal gewordenen Glanz dieses Raumes und dem Geist des „Elektronischen Balletts“ lassen sich kaum denken. Das Monte Carlo-Orchester National aus französischen und italienischen Künstlern bestehend, spielte bezaubernd hell und „luftig“, wie es den beiden französischen Werken angemessen ist. Die Musiker waren von ihrem temperamentvollen und feinnervigen Gastdirigenten Wolfgang Trommer so begeistert, daß sich diese südliche Spielfreude spontan auf die Ensembelkunst des Balletts übertrug. Das Publikum, in dem sich viele Kenner internationaler Ballettkunst sowie bekannte Tänzer aus allen Himmelsrichtungen, aber auch Besucher von „nebenan“, vom Spielcasino, befanden, nahm, nachdem die erste Schockwirkung überwunden war, sogar die Fremdartigkeit des „Elektronischen Balletts“ mit stauendem Interesse, mit gemessenem Beifall, der hier schwer wiegt, entgegen. Seine besondere gesellschaftliche Note erhielt dieser festliche Auftakt des hannoverschen Tanzensembles durch die Anwesenheit des Fürstenpaares, Rainier III. und seiner Gemahlin Gracia Patricia.

Als das noch wirkungsvollere Ballettprogramm erwies sich das zweite, das als Hauptwerk den „Othello“ von Boris Blacher enthielt. Hier zeigte das hannoversche Ballett eine Repräsentation moderner deutscher Tanzkunst, wie man sie sich dramatisch-spannender, ganz im Sinne Shakespeares, kaum vorstellen kann. Rudolf Schulz, der Kostüm- und Bühnenbildner, hatte seine farbenfreudigen, dekorativen Bildvisionen auf die kleinere Monte Carlo-Bühne überlegen zugeschnitten. Wolfgang Trommer konnte das heikle Problem höherer Mathematik dieser raffinierten Partitur treffsicher



Gisela Rochow und Georg Volk
in Blachers Ballett „Der Mohr von Venedig“ Foto: Julius

auf das Monaco-Orchester übertragen, weil die Musiker ihm mit rhythmischer Geistesgegenwart, mit Präzision und Klangkultur zu folgen wußten. Was Yvonne Georgis Choreographie betrifft, so ist „Der Mohr von Venedig“ eine ihrer großartigsten, überzeugendsten Aufführungen. So aufgefaßt, als Gesamtkunstwerk des Tanztheaters, als nahtlose Ensembleleistung ohne Solistenehrgeiz um jeden Preis, mußte Blachers Werk zünden. Was Georg Volk in der Titelrolle an überlegener Körperbeherrschung, an absoluter Perfektion der Technik, an Musikalität und Empfindungsreichtum für die große dramatische Aufgabe einzusetzen hatte, war die Überraschung dieser Gastspiele. Man bewunderte Gisela Rochows erfüllte und bezwingende Desdemona, Horst Krauses finster-verschlagenen Jago, Annemarie Herrmanns dramatisch-gesteigerte Emilia, Diane Mansarts feingliedrige Bianca, Ralph Briegks dezenten Cassio, Kurt Paudlers leidenschaftlichen Rodrigo.

In neuem Reiz schienen sich in der hellhörigen Akustik dieses Theaters Morton Goulds „Variations humaines“, vor allem aber „Die vier Temperamente“ zu präsentieren. Der echt romanische Esprit, mit dem das Orchester dieses köstliche Werk Hindemiths ausbalancierte (mit Charlotte

Grosse als Klaviersolistin), wirkte sich höchst inspirierend auf die tänzerischen Leistungen aus. Wir haben das ganze Ensemble in diesem Stück kaum jemals in Hannover so gelöst, so beschwingt und geschwind charakterisierend gesehen. *Erich Limmert*

Wildes Zuchthausballade

Oldenburg

Zu dem allgemeinen Bemühen, neue Ballettwerke ausfindig zu machen, hat jetzt das kleine Oldenburg einen beachtlichen Beitrag geleistet. Man erinnerte sich an ein frühes Werk von Jacques Ibert: „La ballade de la geôle de Reading“ — die Ballade vom Zuchthaus zu Reading, eine musikalische Nacherzählung der Dichtung von Oscar Wilde. Ibert, Direktor der französischen Akademie „Villa Medici“ in Rom, schrieb in einem Brief an das Oldenburgische Staatstheater, die „Zuchthausballade“ sei sein erstes großes *œuvre symphonique*; sie ist also kein Ballettwerk, aber die Tanzhandlung

war gleichsam vorgezeichnet, denn der Komponist folgte der literarischen Vorlage mit der Akribie des Programm-Musikers.

Dessen ungeachtet drängt das Werk nicht zum Ballett; zum streng klassischen schon gar nicht, aber auch die expressive Bewegung wird durch die Musik nicht herausgefordert. Die Handlung ist in die musikalische Geste eingeschmolzen, die nun Genüge in sich selber findet: impressionistische Valeurs sind in weitgeschwungene, klanglich teilweise sehr massive Phrasen gefaßt. Andererseits eignen der Partitur dramatische Qualitäten: kräftig gezeichnete Kontrastflächen stehen gegeneinander und schaffen Zäsuren.

Oldenburgs Ballettmeister Jac Perko und Lilo Mey erstellten eine eigene Inszenierung und Choreographie von profiliertem Zuschnitt. Sie konnten auf die Pantomime nicht verzichten, aber sie gelangten doch über das reine Gebärdenspiel weit hinaus zu einer Ballettform, die in einigen Szenen mit der Musik zu suggestiver Wirkung verschmolz. Horst Lorenz erwies sich vor allem mimisch als außerordentliche Begabung, der es nur noch an der letzten Körperbeherrschung fehlt. Auch Inge Twente hat Format.

Zuvor wurde Prokofieffs „Symphonie classique“ brav abgetanzt, und den Abend eingeleitet hatte Blachers Einakter „Die Flut“: eine Aufführung, die sich vor allem hören lassen konnte, während die Inszenierung (Ulrich Brecht) nicht das rechte Verhältnis zu dem Stück fand. Heinz Rockstroh leitete die auch musikalisch hochinteressante Werkfolge mit prägnanter Einfühlung; nur der Prokofieff-Symphonie fehlte es an Geschmeidigkeit. Heinz Meerheim hatte für die Zuchthausballade eine überzeugende Bühnenbild-Lösung gefunden.

Claus-Henning Bachmann

MUSIKFESTE

Musica sacra — authentisch Heilbronn

Die zum 10. Male durchgeführten „Heilbronner Kirchenmusiktage“, deren Bedeutung für den Südwestdeutschen Raum heute unbestritten ist, zeigten durch die Aufführungen der h-moll-Messe und der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach erneut die Vertrautheit des „Heinrich-Schütz-Chores Heilbronn“ mit dem Bachschen Stil, mit dieser Musik schlechthin. Fritz Werner, der Dirigent beider Aufführungen, hat sich, in bezug auf Tempi und Dynamik, eine in gewissem Sinne authentisch zu nennende Werkauffassung zu eigen gemacht. In der Matthäus-Passion waren die Akzente und Gegensätze, die sich aus der Dramatik des biblischen Berichts, den betrachtenden ariösen Teilen und aus der Schlichtheit der Choräle ergeben, in sehr durchdachter Weise aufeinander abgestimmt. Es spricht für die Qualität des Chores, daß er innerhalb weniger Wochen beide Werke in so hervorragender und musikalisch makelloser Art und Weise aufgeführt hat. Ausgezeichnete Helfer waren ihm dabei u. a. das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim und die Solisten Elisabeth Fellner-Köberle, Liselotte Rebmann, Sibylla Plate, Annelotte Sieber, Werner Hohmann, Egon Hoss, Willi Blaicher, Franz Kelch und Friedrich Taubenberger.

Eine weitere Veranstaltung der Kirchenmusiktage machte mit der Stuttgarter Organistin Eva Hölderlin bekannt, die mit Werken von Bach, Pepping und David einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ. Geistliche Konzerte von Heinrich Schütz hörte man in einer „Stunde der Kirchenmusik“, bei der sich Helmut Krebs, Musiker des Pforzheimer Kammerorchesters mit Reinhold Barchet vom ersten Streicherpult und Fritz Werner zum idealen Musizieren vereinigten. Gleichzeitig wies sich Fritz Werner mit Werken von Dietrich Buxtehude erneut als glänzender Orgelspieler aus.

Wolfgang Schramm

Musiktage 1958

Weimar

Der Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler veranstaltete sein diesjähriges repräsentatives Musikfest in Weimar und legte Rechenschaft über Leistungsfähigkeit und Gestaltungstendenzen seiner prominentesten Mitglieder ab. Bewußt hielt man alles Experimentelle, Attackierende und überspitzt Individuelle fern. Um ein breites Publikum zu gewinnen, forderte man: Eingängigkeit und künstlerisches Niveau sollen einander nicht ausschließen, sondern bedingen. Der gleichen Absicht entsprach die Bevorzugung der Gattungen Sinfonik, Chorwerk mit Massencharakter und Unterhaltungsmusik, während man auf Kammer- und Kirchenmusik verzichtete.

Das herausragende künstlerische Ereignis wurde die Uraufführung der Vierten Sinfonie für Streichorchester von Johann Cilenšek, dessen sprühende Geistigkeit, dessen höchst sensibler Klangsinn und kontrapunktische Virtuosität beeindruckten. Hier gibt es keine unechte Glätte, keine Banalität: ein Künstler ringt mit den verwirrenden Strömungen und Techniken seiner Zeit und findet sich selbst. Ein neuer Name im deutschen Musikleben, der wahrhaft Beachtung verdient! Eigenwilligkeit besitzt auch Max Butting, der seine Sinfonie in einem Satz, op. 94, beisteuerte. Die Keimzelle des Werkes bildet eine Reihe; dennoch erscheint das musikalische Geschehen betont antiserial. Die undogmatische Verarbeitung und der Hang zu Schwerblütigkeit und Weitschweifigkeit machen das deutlich. Bei Leo Spies erweckt in seiner Sinfonie in D die Unbefangtheit Erstaunen, mit der klassisch-romantische Klangidiome verwendet werden. Erfrischend eine Orchestersuite von Fidelio F. Finke, der es versteht, seine vom barocken Pathos bis zur grotesk-humoristischen Verspielt-heit reichenden Mittel wirkungsvoll einzusetzen. Eine zweite Uraufführung gab es mit dem Concertino für Oboe und Streichorchester von Gerhard Wohlgemuth, einem gefälligen Werkchen sauberer Spielmusik, gemäßigt modern, melodios und beschwingt. Der Solist Walter Weih konnte ein gut Teil des Erfolges für sich buchen. Das etwas kurzatmige Cembalokonzert von Paul Kurzbach spielte Hanns Pischner. Aus der Fülle der zur Aufführung gelangten Kantaten und Chorsätze ragten die sinnentsprechenden Vertonungen einiger Texte von Bert Brecht durch Paul Dessau heraus. Von den Mitwirkenden seien hervorgehoben die Weimarer Staatskapelle unter Kurt Masur, das Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester und der So-

listenchor des Deutschlandsenders. Ein Sonderlob dem Orchester der Musikhochschule Weimar, Leitung Heinz Fricke, das ein überdimensionales Programm mit schwierigen Werken gut bewältigte.

Otto Hessel

OPERETTE

Operette im alten Stil

Würzburg

Eine Operette ganz im herkömmlichen Sinne war die als völlig neuartiges Opus in diesem Genre propagierte „Musikalische Illustrierte“ von Hugo Wiener „Keine Zeit für Liebe?“, die in Würzburg uraufgeführt wurde. Juan Delgada und Jules Sylvain schrieben die Musik, die gelegentlich Anleihen beim Musical macht, im übrigen aber in den bewährten Spuren alter Operettenherrlichkeit wandelt. Der selbst für Würzburg außerordentliche Erfolg der Premiere ist demnach in erster Linie der Inszenierung Fritz Fischers zu danken: ein Spitzenfeuerwerk köstlicher und treffender Einfälle und geradezu erstaunlich für die sehr begrenzten räumlichen und technischen Möglichkeiten, die das Behelfstheater am Wittelsbacher Platz bietet. Der Beifall galt auch den Darstellern, in den Hauptrollen Romana Rombach und Jon Otnes als Gästen, und dem sehr spielfreudig aufgelegten Würzburger Ensemble, vor allem Annelene Kuhrt, Lilli Hoffmann, Herbert Adler, Heinz Kamen und Willy Hannig. Die musikalische Leitung hatte Rudolf Rottacker, Spezialarrangements und Instrumentation besorgte Ernst Huber.

Hans A. Breidt

FUNK

Dvořák — neu entdeckt

Norddeutscher Rundfunk Hamburg

Eine bedeutsame Sendung vermittelte der Norddeutsche Rundfunk Hamburg mit der vieraktigen Oper „Dimitrij“ von Antonín Dvořák. Das Werk war bisher im deutschen Sprachgebiet völlig unbekannt geblieben. 1882 uraufgeführt, ist dieses historische Musikdrama bisher der Öffentlichkeit weitgehend verschlossen gewesen. Nun hat Kurt Honolka, der erfahrene Sachkenner, dem Werk eine deutschsprachige Neufassung gegeben, um es in den Opernspielplan einzugliedern. Zweifellos ein hochwichtiges Unternehmen. Mit lebendigem Spürsinn für die Eigenart tschechischer Rhythmik hat er den deutschen Text auf Dvořáks Musik abgestimmt. Das Libretto, das von Maria Cervinka-Rieger stammt, hat dadurch an Plastik und Eindringlichkeit gewonnen. In dieser Gestalt dürfte das abendfüllende Werk für unsere Bühnen manche

szenischen Aufgaben stellen. Die Ursendung ließ jedenfalls deutlich werden, daß die Oper dramatische Impulse genug besitzt, die eine optische Verwirklichung des Geschehens fordern.

„Dimitrij“ ist eine slawische Oper *par excellence*. Sie knüpft handlungsmäßig unmittelbar an Mussorgski „Boris Godunow“ an; denn das Schicksal des falschen Zaren Dimitrij bildet den dramatischen Kern. Dabei wird ein großer geschichtlicher Hintergrund sichtbar, der sich in kontrastierenden Volksszenen zwischen Polen und Russen äußert. Marina, Dimitrijs Gattin, und Xenia, die Tochter von Boris Godunow, werden dabei wichtige Figuren, durch deren Widerstreit schließlich die falsche Herkunft Dimitrijs offenbar wird, der kein Zarensohn, sondern ein gebürtiger Leibeigener ist. Fürst Schuiskij aber wird zum Vollstrecker eines schicksalhaft sich entwickelnden Untergangs des falschen Zaren. So entstand eine geradlinige, zweifellos bühnenwirksame Handlung, die straffe personale Charakteristik mit überindividuellen Chören des Volkes verbindet.

Musikalisch ist das Stück ein echter Dvořák: von der ersten bis zur letzten Note. Man spürt darin sowohl den Sinfoniker wie den Dramatiker. Sinfonisch die Sprache dort, wo sie sich in weicher, elegischer Tönung zu Klängen von echter romantischer Intensität verdichtet. Klanglich ergeben sich dabei Episoden von farblich zauberhafter Wirkung. Wie allein die Hörner behandelt werden, liegt fernab von aller Routine. Dvořák, der große Sinfoniker, spricht sich auch in dieser Partitur unverkennbar aus. Die personalstilistischen Kriterien sind unüberhörbar. Das gilt aber auch für den Dramatiker. Er setzt die Akzente schwungvoll und markant, oft in geradezu elementarer Geste. Eine urwüchsige Vitalität spricht daraus, die damit zu einem wichtigen Gestaltmerkmal wird. Der Erzmusikant Dvořák weiß aber auch tänzerische Rhythmen zu verarbeiten. Mazurkalklänge gewinnen festliche Gehobenheit, genauso wie lyrisch verträumte melodische Bögen weit ausgesponnen werden. Substanzreiche Musik ist es, gestaltet von einem temperamentvollen Musiker, dessen individuelle Aussage hier zu einem Allgemeinbekenntnis zu seiner Heimat emporgehoben wird.

Die Aufführung besaß Format. Der New Yorker Peter Hermann Adler als musikalischer Leiter tonte das Klangliche nuancenreich ab, so daß erregende Kraft und verhaltene Zartheit gleichermaßen spürbar wurden. Ausgezeichnete Chöre,

einstudiert von Adolf Detel und Max Thurn, böten gewichtige Stützen für gesangliche Hochleistungen, von denen Ernst Haefliger in der Titelpartie, Helga Pilarczyk als Marina, Cvetka Soucek als Marfa, Edith Lang als Xenia und Toni Blankenheim als Schuiskij hervorgehoben seien. Die von Herbert Sielmann produzierte Sendung war klanglich glänzend ausgesteuert. Der tschechoslowakische Rundfunk übertrug die bedeutende Funkpremiere.

—r

Musik der Zeit Westdeutscher Rundfunk Köln
Weitgespannt war das Feld des 5. Konzerts der Kölner Funkhausreihe „Musik der Zeit“. Es gab Werke aus drei Jahrzehnten, Werke aus Deutschland, Österreich, Japan und Amerika. So weitläufig diese „Weltmusik“ auch gewählt war, so geschlossen erwies sie sich doch in der Vortragsfolge. Den ersten Teil nahmen zwei aufrüttelnde Trauermusiken ein: die *Requiem-Symphonie* des Münchners Hartmann (1936) und die Klagekantate „Ein Überlebender von Warschau“ des Exilkomponisten Schönberg (1947). Den anderen Teil bestritten drei scharfgeistige Zwölftonkompositionen: „Klangfiguren“ des Japaners Matsudaira (1956), eine Kurz-Kantate von Webern (1939), und die jüngste Ballettmusik von Strawinsky, „Agon“ (1957).

Zu den beiden Threnodien bleibt zu sagen, daß sich ihre Nachbarschaft als sehr aufschlußreich erwies. Insofern nämlich, als daß auch stilistisch der pathetisch-melancholische Grundzug beider Werke unverkennbar auf die gemeinsame Wurzel der letztromantischen Linie Mahler—Reger zurückgeht. Was für die heute zunehmende Übersichtsmöglichkeit über Zusammenhänge zwischen der alten und der neuen „Wiener Schule“ erhellend ist. Auch die Nachbarschaft von Matsudaira und Strawinsky zu Webern ergab Einsichten in Stilzusammenhänge, die verblüffend waren. Was Webern an intervallstrukturiger Konzentration erreichte, das haben Matsudaira wie Strawinsky auf ihre, durchaus eigenschöpferische Weise abgewandelt. Das ist für Strawinskys neueste „Wendung“ vielleicht weniger überraschend, da er immer schon in der „Ordnung der Töne“ rigoros verfuhr.

Aber für Matsudaira ist es geradezu eine Entdeckung: der Japaner hängt das Netz der europäischen Zwölftontechnik hier mit einer ganz erstaunlichen Natürlichkeit über die Grundformen altjapanischer Musik. Der Lento-Satz seiner Klang-

figuren hat mit stehenden Modellreihen eine große, von fernöstlicher Schwermut tönende Magie, der Allegrosatz die ganze rhythmische Vertracktheit japanischer Geisterbeschwörung. Die typisch japanischen Steigerungen und Rückbewegungen von Solipassagen über Tuttiteile zu Solipassagen wirkten in ihrer Atemspannung auch auf den abendländischen Hörer vollkommen organisch. Auf überraschende Weise wohnte man hier neun plus sieben Minuten lang der Klangwerdung einer wahrhaften „Weltmusik“ bei.

Die Interpreten: das virtuose Kölner Rundfunksymphonieorchester, der anschwierigsten Aufgaben oft erprobte Rundfunkchor, Hertha Töpfer als Altistin, Elisabeth Söderström als silberzarte Sopranistin, Hans-Herbert Fiedler als Sprecher: sie alle machten das unter der hochgespannten Führung von Hans Rosbaud stehende Konzert zu einem geistigen Ereignis. Heinrich Lindlar

FERNSEHEN

Bizets „Carmen“

Hamburg

Die leidenschaftliche musikalische Interpretation, die Bizet der Wildkatze Carmen und dem ihre weibliche Polarität nicht bezwingenden Don José gegeben hat, verlangt eine ebenso leidenschaftliche Bühnendarstellung. In seiner Regie der Fernsehaufführung im NWRV-Studio Hamburg hat Harro Dicks gezeigt, daß er die räumlichen Spannungen einer angemessenen Bühnendarstellung der Oper wohl beherrscht. Er schien aber nun von dem Gedanken durchdrungen, daß es möglich sei, dem Fernseher theatralische Rauntiefe auch auf dem Bildschirm zu übermitteln. Er vermied darum bis auf wenige Ausnahmen — in denen es sich von selbst anbot, die Darsteller sehr nahe zu rücken — alles, was irgendwie nach filmischer Gestaltung hätte aussehen können. Er ließ die Kameras zumeist in Totalen und Halbtotale über die Freitreppe vor der Zigarettenmanufaktur, über den Säulengang bei der Wache, die Estrade in Pastias Schenke und den Schmugglerpfad im Gebirge blicken. Er vermied auch zumeist die sanft gleitenden Bewegungen der Kameras, die das organische Schweifen unseres Auges über die Bühnenfläche im Theater ersetzen. So entstand eine auffällig starre Verhaltensweise, an der dem Regisseur doch nichts gelegen sein konnte. Dicks begab sich damit zugleich der Möglichkeit, der musikalischen Stimmung mit bildpoetischen Entsprechungen zur uneingeschränkten Wirkung zu verhelfen. Hierzu wichtigstes Beispiel: die große Auseinandersetzung



Bizets „Carmen“ im Fernsehen Foto: NWRV-Fernsehen

Don José—Carmen, in der er die von ihm aufbewahrte Rose hervorzieht, die sie ihm im ersten Akt spielerisch zugeworfen hat — jener Kulminationspunkt, für den Bizet glühende Töne der Bezeugung der männlichen Liebe gefunden hat und wo das Kunstwerk uns die beiden wie auf der Insel ihres seelischen Eigenlebens zeigt, isoliert und einander entgegengesetzt. An diesem Punkte wurden unsere Augen darauf geheftet, Carmens Kopfpartie auf einer prosaischen, sozusagen mit vierzehnzölligen Nägeln befestigten Holzunterlage liegend zu erblicken — so, wie wohl ein nüchterner Schenkengast sie mustern, niemals aber der im großen Überschwang neben ihr singende José sie verklärt erschauen würde. Hier hätte eine Loslösung vom Untergrund — etwa eine silhouettenhafte Einstellung der beiden Köpfe, mit einem Streiflicht von rückwärts — jene musikalisch-poetische Abstraktion erreichen können, die nun einmal typisches Gestaltungsmittel des raumverflächenden Mediums Fernsehen ist.

Es ist schwierig auseinanderzuhalten, wer hinsichtlich der bildästhetischen Faktoren hätte korrigie-

rend beispringen sollen: der Bühnenbildner Jösch oder der Bildschnittmeister Batty oder die Gewandmeisterin Karen Metzner dem Regisseur oder umgekehrt. Die szenische Gestaltung war geschickt; zweifelhaft daran jedoch die Biertonne vor der Tabakmanufaktur, der Pionierlaufsteg in der Schlucht der Schmuggler und die überhandnehmenden Riesen-Stierkämpferplakate. In der Zeit der Biedermeier-Helme der Wachsoldaten gab es noch keine solche „Vervielfältigung mit Offsetdruck“ — und ebensowenig einen solchen Salonkostümstil der Zigarettenmädchen und Schmugglerinnen!

Die Bildführung erfolgte trotz einiger großzügiger Sichten unmusikalisch starr. Es war zu verwundern, daß der Regisseur sich damit zufriedengab, wenn z. B. eine lange, grelle Tischkante den Anblick der davorstehenden Schenkengäste zerschneidet, oder wenn die Micaela im Gestänge des Schmugglerweges sich zu verfangen schien und keine Kamera richtig an sie heran konnte. Auch die Bewegungsregie zeigte Schwerfälligkeiten, die auf der Bühne schon lahm, im Fernsehen jedoch unerträglich wirken: die matten Tänze auf der zu

kleinen Schenkenestrade und auf dem Platz vor der Stierkampfarena, die langsamen Volksauf- und -abgänge. Hierin war nicht genügend Verbindung zur Musik, keine Homogenität der orchestralen und tänzerischen Erregungskurven.

Ira Malaniuk (Carmen) und Hans Hopf (Don José) haben auf der Bühne in anderen Charakteren sicherlich weit stärkere Ausstrahlung. Für den Bildschirm waren sie zu gemäßigt und rollen-untypisch: die Carmen zu behäbig, Don José zu sehr Andreas-Hofer-Gestalt mit fülligem Gesicht. Am besten charakterisierten ihre Rolle als Schmuggler: Johannes Draht und Peter Markwort. Sängertisch war bei allen guter Materialeinsatz, ja sogar Verve zu verzeichnen. Nur kamen eben die visuellen Komponenten nicht der Qualität der im Kölner Studio vorgefertigten Tonbandaufnahme

gleich. Hierbei hatten sich unter André Cluytens das Sinfonie-Orchester und der Chor des Westdeutschen Rundfunks vereinigt und mit den Tonmeistern Koch, Schlüter, Barckmann das erreicht, was man erwarten durfte: eine sehr gestufte Wiedergabe ihres feindifferenzierten und präzisen Musizierens und Singens.

Diese „Carmen“-Inszenierung war kein Ruhmesblatt in der bisher fünfjährigen Operngeschichte des Deutschen Fernsehens. Sie war der unzuverlässige Versuch, die Stilentwicklung rückläufig zu beeinflussen, nämlich: televisionale Errungenschaften durch Bühnenpraxis zu „verbessern“. Insofern war sie auch ein schlechtes Aushängeschild für die Teilnehmer der „Kleinen Eurovision“, weil ihnen der Vergleich mit anderen deutschen Fernsehopern-Inszenierungen ferner liegt.

Ernst Koster

MUSICA-UMSCHAU

Von der Kunst des Zuhörens

Musik ist zum Musizieren da, aber auch zum Hören. Fast scheint es, als ob der Zuhörer heute in eine Situation gedrängt wird, die weder seinem Zweck noch seiner Aufgabe entspricht. Es ist eben selbstverständlich geworden, daß man zuhört: in der Oper, im Konzert, in der Kirche, zu Haus, im Rundfunk, bei der Schallplatte, im Fernsehen. Tausenderlei Gelegenheiten gibt es, Musik auf sich einwirken zu lassen. Aber ebensoviel Möglichkeiten gibt es auch, das Zuhören zu variieren und abzustimmen.

Der Straßenlärm wird uns zur Qual, den wir bewußt abzuschalten bemüht sind. Vollendet dargebotene Musik kann zum Quell echter Freude dem werden, der zu hören vermag. Dazwischen liegt eine ganze Skala der Formen und Arten, in denen sich das Zuhören vollzieht. Es gibt den ewig kritisch distanzierten Hörer, der den Maßstab des Vergleichs ständig an der Hand hat und danach urteilt. Genauso aber existiert der völlig aufgeschlossene Hörer, der breit ist, selbst Mängel zu überhören, um sich ganz dem Hörerlebnis hinzugeben. Rauschhaft diffuse Typen des Hörs stehen neben voreingenommenen, nachdenklichen oder verkrampftverärgerten Menschen, die bald resigniert, bald laut polternd ihrem Herzen und damit ihrem Höreindruck Luft machen. Es gibt den innerlich erregten, begeisterten, ja verzückten Hörer genauso wie den resignierten, melancholischen oder energisch abwehrenden Menschen. Die Fülle der Temperamente in ihren mannigfachen

Mischungen wird zum Spiegel einer Seelenhaltung, die jedes Hörerlebnis hervorruft.

Dabei kommt es sehr wohl darauf an, wer zuhört. Der Fachmann hört anders als der Laie, der Liebhaber anders als der Berufskritiker, der Teenager anders als der gereifte Mensch. Erinnert man schließlich noch an die unterschiedliche Qualität, an die verschiedene Struktur der Hörquelle, so wird die verwirrende Vielfalt des Zuhörens und seiner Möglichkeiten bestürzend klar. Es ist eben doch ein großer Unterschied, ob elektronische Musik oder Zwölftonklänge, atonale oder tonale Klanggebilde, Zeitgenössisches oder Altertümliches, Klassisches oder Romantisches uns lockt zuzuhören. Neigung und Vorliebe, aber auch Ablehnung und Gewöhnung spielen hierbei eine nicht zu unterschätzende Rolle. So ist der Verwirrung kein Ende, und der Hörer wird zum schwankenden Rohr und leidet unter der Fülle der Eindrücke, die auf ihn einströmen. Unsicher geworden, korrigiert er dann vielfach seinen ursprünglichen Höreindruck. Nach seiner Meinung und seinen Anschauungen befragt, wird dann jene Unschärfe und Ungenauigkeit des Hörens spürbar, die alle Grenzen und Werte echten Hörens verwischt.

Die Gefahr unserer Zeit liegt in der Unfähigkeit, nicht zu hören zu können. Wie oft ergießt sich über uns eine Geräuschkulisse, die als akustischer Eindruck wohl spürbar, aber ohne jede seelische Resonanz ist. Musik wird hier weder als notwendig, noch als schön oder wesentlich empfunden. Sie ist einfach da und betrommelt automatisch unsere

Ohren, ohne daß wir oft die Kraft aufbringen abzuschalten. Neben dieser völligen Diskrepanz von Hörquelle und Höreindruck gibt es aber auch jene fatale Zwitterform, wenn wir „mit halbem Ohr“ hinhören. Gemeint ist damit jene fluktuierende Anteilnahme des Menschen am Hörerlebnis, das teils echt, teils unecht, zumindest aber oberflächlich und flüchtig ist. Schiefe, ungerechtfertigte Urteile sind das Ergebnis dieses Musikhörens. Anspruch auf Gültigkeit kann aber nur jenes Hören haben, das aus einer innerlich gesammelten Situation herauswächst. Wir reden dabei keineswegs nur der ernsten Musik das Wort. Aber der Mensch muß bereit sein, etwas hören zu wollen. Er muß die Ohren spitzen wollen, um besondere Eindrücke zu empfangen. Diese unbedingt als notwendig und zwingend empfundene Bereitschaft, zur Musik in Beziehung kommen zu wollen, ist vielleicht das entscheidende Kriterium für jede Begegnung mit Musik, wenn sie Sinn und Wert für den einzelnen haben soll, wes Geistes Kind er auch sein mag. Nur dort, wo der Mensch sich ganz der Musik aufschließt, wird er auch dessen teilhaftig, was das Musikerlebnis zu geben vermag, nämlich Freude oder Erbauung, Impuls oder Erkenntnis.

Der gelangweilte, übersättigte Opernbesucher wird niemals Sinn und Wert eines Musikdramas begreifen. Der stundenlang mit Unterhaltungsmusik beträufelte Rundfunkhörer wird nie erfassen, daß auch eine kurze Sendung eine erregende Kraft ausstrahlen vermag. Wer Kirchenmusik nur aus Gewohnheit oder Tradition heraus hört, steht abseits von jenen Erlebnissen, die den Menschen von innen her neu zu formen vermögen. Die rechte Kunst des Zuhörens liegt nicht in der bunten Vielfalt, sondern in der Beschränkung auf das dem einzelnen Gemäße. Kenntnis und Erkenntnis der Musik spielen dabei eine geringere Rolle. Wesentlich erscheint, Musik in ihrem ursprünglichen Sosein zu hören, sei es heiter oder ernst, komisch oder tragisch. Dies ist aber eine Aufgabe, die es in unserer Zeit der technisierten Welt wieder zu lernen gilt. Auch im Kleinen spiegelt sich das Ganze. Wo Flachheit, Flüchtigkeit und breite Uferlosigkeit im Hören herrschen, da fehlen Tiefe, Wert und Bedeutung. In der Beschränkung auf den substantiellen Kern und in der Aufgeschlossenheit, das wenige total zu erleben, liegt der Hörimpuls für unsere Zeit. Das alte Wort „Mensch, werde wesentlich!“ gilt in erhöhtem Maße auch für die rechte Kunst des Zuhörens, wenn Musik wirklich Musik werden soll. d.

IN MEMORIAM

Victor Urbancic †

In Reykjavik (Island) starb im 55. Lebensjahre unerwartet der aus Österreich stammende dortige Musikdirektor und Opernchef Dr. Victor Urbancic. In Wien 1903 als Sohn eines angesehenen Arztes und Universitätsdozenten geboren, studierte er nach absolviertem Gymnasium an der Musikhochschule Komposition bei Marx und erwarb sich sein Rüstzeug in der Dirigentenklasse bei Clemens Krauss; nebenbei arbeitete er im Musikhistorischen Institut der Universität bei Guido Adler und promovierte 1925 zum Dr. phil. Schon während dieser Studienjahre war er als Korrepetitor an der Opernschule der Akademie und als Kapellmeister am Theater in der Josefstadt tätig. 1926 wurde er als Kapellmeister an das Stadttheater in Mainz berufen, eine Stellung, die er 1933 niederlegen mußte. Er ging nach Österreich zurück und war ab 1934 Lehrer und stellvertretender Direktor des Grazer Konservatoriums, bis er 1938 neuerlich der Gewalt weichen mußte und nach Island emigrierte, wo er nun fast zwanzig Jahre lang eine vorbildliche Aufbauarbeit vollbrachte: als Dirigent des Sinfonieorchesters der Hauptstadt Reykjavik sowie der dortigen Chöre führte er erstmalig Bachs Johannes-Passion auf. Dem Riesenwerk unterlegte er eigens einen neuen Text, den er aus altisländischen religiösen Volksdichtungen zusammenstellte, womit er stärksten Widerhall fand. Als Opernchef des neuerbauten Nationaltheaters brachte er zahlreiche Opern zur Erstaufführung. Schon in Graz hatte er eindrucksvolle Orgelkonzerte gegeben. In Island fand er bei einem bisher ungeschulten, doch empfangsbereiten Hörerkreis bald eine begeisterte Gefolgschaft. Von seinen wertvollen Kompositionen seien nebst mancherlei Kammermusik, Liedern, einer Kantate und einer Messe vor allem mehrere Orchesterwerke erwähnt, besonders ein Konzert für drei Saxophone mit Streichorchester. Fern der Heimat wurde er nun mitten aus einer fruchtbaren Wirksamkeit allzufrüh seinen Freunden entrissen.

Egon Kornauth

Nikolai Rimski-Korssakow

Zum 50. Todestag am 21. Juni 1958

Nach 1860 schlossen sich im damaligen Petersburg die fünf russischen Musiker Alexander Borodin, Cäsar Cui, Mili Balakirew, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korssakow zu dem später sogenannten „mächtigen Häuflein“ zusammen, das die von Glinka und Dargomyshki beschrifteten



Ilja Rjepin : Nikolai Rimski-Korssakow

Wege zur Erlangung einer nationalen russischen Musik weiterverfolgte. Unter ihnen dürfte wohl Rimski-Korssakow im Hinblick auf sein umfangreiches Schaffen der vielseitigste und hervorragendste sein. Als „Großmeister der klassischen Musik“ komponierte er besonders dramatische Werke und konzentrierte darauf nicht nur seine ganze Kraft, sondern verarbeitete auch mit großem Können russisches Volksliedgut, so daß die von Rimski-Korssakow hinterlassenen Werke einen großen Nuancenreichtum aufweisen. „Es steht den Nachfolgern Glinkas und Dargomyshkis nicht zu, vor fremden Schwellen tiefe Verbeugungen zu machen“, schreibt der russische Musikkritiker W. W. Stassow, der auch erstmalig die Bezeichnung „Das mächtige Häuflein“ für die genannte Gruppe anwandte. „Wir haben unser wahrhaft russisches Lied in die helle Stube der Kunst getragen. Um volkstümlich zu sein, um nationalen Geist und Seele auszudrücken, muß sie sich unmittelbar an die Wurzeln des Volkslebens wenden.“

Diese Forderung erfüllte Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korssakow, der am 18. März 1844 in Tichwin (Gouvernement Nowgorod) als Sohn eines russischen Beamten das Licht der Welt erblickte. Schon im frühen Kindesalter traten seine außerordentlichen musikalischen Fähigkeiten klar zu-

tage. Er besaß absolutes Gehör, sang gehörte Melodien fehlerfrei und harmonisierte sie. Während seiner Erziehung im Seekadettenkorps in Petersburg vervollkommnete er sich im Klavierspiel. Aus der Bekanntschaft mit Balakirew im Jahre 1861 erwuchs seine erste große Komposition, die Sinfonie in Es-dur, die als erste russische Sinfonie überhaupt zu gelten hat. 1871 übernahm er eine Professur für Komposition und Instrumentation am Konservatorium in Petersburg, das 1862 von Anton Rubinstein gegründet worden war. Hier fühlte er sich als Angehöriger des „mächtigen Häufleins“ besonders berufen, seinen Schülern das Ideengut der jung-russischen Schule weiterzugeben und in ihnen das Interesse für eine nationale Kunst zu erwecken. Obwohl sich Rimski-Korssakow schon mit seinen ersten Werken in der Reihe der großen russischen Komponisten einen Platz gesichert hatte, arbeitete er mit eiserner Energie autodidaktisch an seiner musikalischen Fortbildung weiter. In den Jahren von 1886 bis 1890 war er Dirigent der „Russischen Sinfoniekonzerte“ in Petersburg. Auf einigen Konzertreisen interpretierte er auf der großen Weltausstellung in Paris und in Brüssel Werke aus seiner Heimat.

Die Bedeutung Rimski-Korssakows beruht auf meisterhafter Koloristik in programmatischen Formen. Hervorzuheben ist ferner die fesselnde Auswertung und künstlerische Verarbeitung russischen Volksgutes. Zu vielen seiner Opern verfaßte er mit großem Geschick die Texte selbst. Am bekanntesten wurden „Schneeflöckchen“ und „Sadko“. Er schrieb drei Sinfonien, Kammermusik, Werke für Gesang und Orchester, geistliche Kompositionen und bearbeitete fremde Werke. Walter Dreßler

Julius Reubke

Zum 100. Todestag des vergessenen Kleinmeisters am 3. Juni

Das 19. Jahrhundert gilt als ein orgelarmes Säkulum. Nach Bachs Tod war es um den Kantoren- und Organistenstand erschreckend still geworden. Die Kirchenmusik, speziell die Orgelkunst, erschien nicht mehr als wesentlich, stand nicht mehr im Vordergrund des Schaffens. Der 100. Todestag von Julius Reubke, eines zwar oft genannten, doch wenig bekannten und gespielten Komponisten, mag an diesen Tatbestand erinnern. Um so deutlicher erkennt man den Wandel, der sich seit und durch Max Reger vollzogen hat. An seinem Grabe konnte Philipp Wolfrum die Feststellung treffen: „Gleich Johann Sebastian Bach hat er die

bescheidene Orgelbank wieder zu einem Fürstensitze deutschen Geistes- und Gemütlebens erhoben."

Orgelarmes 19. Jahrhundert. Mendelssohns Orgelsonaten wie die drei Präludien und Fugen standen nur am Rande des Gesamtchaffens. Schumanns sechs BACH-Fugen waren primär für das Pedalklavier gedacht. Liszts Virtuositum äußerte sich auch auf der Orgel. Brahms konnte ihr in der Fuge as-moll und seinen Choralvorspielen nicht im entferntesten das geben, was er vokaliter aus der Neuentdeckung und Neubewertung der klassischen a-cappella-Zeit schuf.

Wie ein kurz aufleuchtender Meteor steht auch Julius Reubke in der so sparsam bedachten Reihe relativer orgelmäßiger Lichtpunkte. Der Dresdner Hans Otto hat mit der Orgelsonate über den 94. Psalm auf manchen Orgelwochen beinahe einen Bann gebrochen. Die Kenntnis von Werk und Mensch scheint damit bereits an einem Ende zu stehen. Die gängigen Lexika verzeichnen als Reubkes Geburtsort Hausneindorf bei Quedlinburg, als Tag den 23. März 1834 und nennen als Todestag und -ort, den 3. Juni 1858 zu Pillnitz. Allenfalls findet man stichwortartige Hinweise auf weitere Kompositionen: eine Klaviersonate, einzelne Klavierstücke und einige Lieder. Der Vater Adolf Reubke (1805–1875) war Orgelbauer wie sein zweiter Sohn Emil (1836–1885), der als einer der ersten die Röhrenpneumatik zur Erleichterung der Spielweise der Orgel eingeführt hat. Ein jüngster Reubke-Sohn, Otto (1842–1913), wirkte in Halle als Nachfolger von Robert Franz und als Universitätsmusikdirektor.

Eintragungen im Kirchenbuch der Parodie Hosterwitz/Pillnitz geben wenigstens einige Fingerzeige auf die Umstände des Todes dieses mit 24 Jahren Frühvollendeten. Sein Lebenswerk dürfte sich inhaltlich auf die Orgelsonate konzentriert haben. Im Totenbuch von 1849–1879 finden sich in schön verzierter Schrift wenige, nicht unwichtige Anhaltspunkte. Julius Reubke verstarb am 3. Juni 1858 abends 1/28 Uhr. Er wurde am Montag, dem 7. Juni, „auf dem Todtenacker, in der Stille, jedoch mit Grabrede“ begraben. Als bürgerliche Verhältnisse werden lediger Stand, als Beruf Pianist, als Todesursache Lungenschlag angegeben. Eine ergänzende Bemerkung erklärt wenigstens noch den Grund von Reubkes Anwesenheit in der schönen Elblandschaft, in der drei Jahrzehnte zuvor Carl Maria von Weber seinen „Freischütz“ geschaffen hatte: „Er starb im Gasthose in Pillnitz, wo er Genesung suchte.“

Das sind dürftige Fingerzeige zur vita eines jung vollendeten Außenseiters. Seine Orgelsonate ist jedoch ein außergewöhnliches Werk. Sie wurde von Liszt angeregt, blieb aber nicht „nur virtuos“. Sie ist düster, tragisch gehalten. Innerlich wird sie vom Text des 94. Psalms getragen: „Herr Gott, der die Rache ist, erscheine. Erhebe Dich, Du Richter der Welt.“ Diese Worte und die weiteren Verse sind offensichtlich die *summa* von Reubkes Erkennen und Bekennen. Möglicherweise war er zu mehr berufen. In einem Werk, der Orgelsonate, hat sich sein Ringen und Schaffen auskristallisiert. Manchem ist sie vielleicht nur eine Episode in der Entwicklung. Man darf sie als einen wichtigen Baustein einschätzen, der mit dazu beigetragen hat, daß eine neue, inhaltliche Orgelmusik entstehen konnte. Deshalb dürfte Reubkes Werk auch in einer stilistisch anders orientierten Welt einen Ehrenplatz in der Orgelmusik behalten.

Hans Böhm

ZUR ZEITCHRONIK

Vom Internationalen Muskrat

Der *Internationale Muskrat*, 1949 von der UNESCO gegründet, veranstaltet im Oktober und November 1958 einen wichtigen Kongreß und ein großzügiges Festival in Paris, an dem Wissenschaftler und Künstler aus der ganzen Welt teilnehmen werden. Diese Veranstaltungen werden in Verbindung mit der siebenten Generalversammlung des Internationalen Muskrates abgehalten. Der Kongreß vom 24. bis 30. Oktober wird vom französischen Nationalkomitee organisiert; er steht unter dem Thema „Das Weltbild der Musik und ihre kulturelle Verschiedenheit“. Das Ziel des Kongresses ist, einige Grundprobleme zu klären, die sich aus dem Wandel der Musik innerhalb der Völker ergeben. Das Festival steht unter dem Titel „Die Musik in der Welt“ und dauert mehr als fünf Wochen. Die Veranstaltungen umfassen zahlreiche Konzerte, für die Yehudi Menuhin und David Oistrach als Solisten genannt werden. Sie werden Bachs Konzert für zwei Violinen spielen. In zwei Konzerten dirigiert Igor Strawinsky eigene Werke. Neun französische Orchester und nicht weniger als sechs Orchester aus anderen Ländern werden in Paris vertreten sein. Als Dirigenten werden u. a. Ancerl, Boulez, Cluytens, Karajan, Kubelik, Markevitch, Sanzogno und Schuricht genannt, als Solisten ferner Francescatti, Shankar, Stern und das Juilliart-Quartett.

a.

Probleme in Bayreuth

Wolfgang Wagner erklärte während der Bundestagung des *Richard-Wagner-Verbandes* in Kassel, man habe in Bayreuth ernste Sorgen um den Nachwuchs, weil geeignete Kräfte immer seltener würden. Es sei auch wirtschaftlich immer schwieriger, die Festspiele zu veranstalten, ohne dabei in finanzielle Abhängigkeit zu geraten. Deshalb werde man wahrscheinlich in der Festspielsaison 1959 die Eintrittspreise erhöhen müssen. Wagner wandte sich abschließend gegen den Vorwurf der „traditionellen Inzucht“. In steigendem Maß würden junge Kräfte und auch modern schaffende Künstler gefördert. Die Festspiele sollten ein Maßstab für das künstlerische Niveau anderer bedeutender musikalischer Veranstaltungen sein. Deshalb liege der Sinn von Bayreuth nicht nur in der Wiedergabe der Werke Richard Wagners. Der Verband beschloß unter der wiedergewählten Verbandsvorsitzenden Lotte Albrecht-Potonie, künftig 50 Prozent der Mitgliedsbeiträge an die Richard-Wagner-Stipendienstiftung abzuführen. Die Stiftung, die seit 1951 150 000 Mark ausgezahlt hat, ermöglicht unbemittelten Musikbegeisterten die Teilnahme an den Aufführungen im Bayreuther Festspielhaus. Wie der Bayreuther Oberbürgermeister Hans Rollwagen als Vorsitzender der Stiftung mitteilte, dem auf der Kasseler Tagung die Ehrenmitgliedschaft des Verbandes verliehen wurde, sind im vergangenen Jahr 236 Stipendiaten gefördert worden.

... und in München

Die Münchner Opernfestspiele wollen sich künftig mit Salzburg und Bayreuth messen. Unter dem Ehrenprotektorat von Ministerpräsident Dr. Hanns Seidel wurde eine „*Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opernfestspiele*“ gegründet. Die Mitglieder werden die finanzielle, gesellschaftliche und publizistische Betreuung der Festspiele übernehmen. Am ersten Abend wurden bereits über 60 000 Mark gezeichnet. Man hofft jedoch, daß sich der Betrag auf rund 100 000 Mark erhöht. Dem Ehrenpräsidium der Gesellschaft gehören Kultusminister Prof. Theodor Maunz, Finanzminister Rudolf Eberhard und Wirtschaftsminister Dr. Otto Schedl an. Zum Vorsitzenden wurde Dr. Carl Wagenhöfer gewählt.

... und in Salzburg

Der Neubau des *Salzburger Festspielhauses* beunruhigt die Salzburger. In der seit Wochen heftig umstrittenen Frage der Zahl der Sitzplätze und

der Fassade des neuen Salzburger Festspielhauses kam es in einer Sitzung zu Kompromissen. Das von Prof. Clemens Holzmeister gebaute neue Festspielhaus, das 1960 fertig werden soll, wird nicht, wie ursprünglich vorgesehen, 2400, sondern nur 2163 Sitzplätze haben. Stehplätze wird es nicht geben. Das alte Festspielhaus verfügt über 1602 Plätze. Man will, wenn das neue Haus fertig ist, in beiden Häusern spielen. Bei den Auseinandersetzungen um die Fassade hatte man vor allem kritisiert, daß Prof. Holzmeisters Fassadengestaltung das Stadtbild beeinträchtige. Es wurde nun beschlossen, daß die von Fischer von Erlach stammende Barockfassade der Salzburger Hofstallungen, die zum Teil in den Festspielhausneubau einbezogen werden, in der alten Form erhalten bleibt. Es werden allerdings einige zusätzliche bauliche Vorkehrungen getroffen werden, um auch die technischen Probleme lösen zu können. *dpa*

Musikfeste im Juli

- 1. 7.—17. 7. Divonnes-les-Bains: Internationale Kammermusik-Festspiele
- 1. 7.—31. 8. Dubrovnik: 9. Festtage für Musik, Theater, Folklore
- 3. 7.—21. 7. Prades: Festival für Kammermusik
- 5. 7.—26. 7. München: 13. Nymphenburger Sommerspiele
- 6. 7. Kall (Eifel): Musikfest im Kloster Steinfeld
- 7. 7.—18. 7. Cheltenham: Festival britischer zeitgenössischer Musik
- 8. 7.—13. 8. Cannes: Jazz-Festival
- 8. 7.—13. 8. Llangollen: Internationale Musikfestspiele
- 10. 7.—31. 7. Aix-en-Provence: 11. Internationales Festival
- 10. 7.—20. 8. Split: Sommerfestspiele
- 12. 7.—19. 7. Haslemere: 33. Festival alter Musik
- 12. 7.—22. 7. Brüssel: 13. Kongreß der Jeunesses musicales
- 15. 7.—25. 7. München: Internationale Chorwoche
- 17. 7.—20. 7. Wien: Wiener Sängerfest
- 18. 7.—17. 8. Bregenz: Bregenzer Festspiele
- 19. 7.—31. 8. Augsburg: Festspiele am Roten Tor
- 20. 7.—25. 7. Foix: Musik-Festival
- 20. 7.—30. 7. Braunwald: 23. Braunwalder Musikwochen
- 23. 7.—25. 8. Bayreuth: Richard-Wagner-Festspiele
- 25. 7.—31. 8. Santander: 7. Internationales Festival
- 26. 7.— 3. 8. Hitzacker: Sommerliche Musiktage

26. 7.— 3. 8. Staufen: 10. Staufner Musiktage
 26. 7.—31. 8. Salzburg: Salzburger Festspiele
 Juli Stuttgart: Beethoventage
 Juli Vancouver: Kanadische Festwochen
 Juli/August St. Moritz: Engadiner Musikwochen

BLICK IN DIE WELT

Musik in Amerika

Zum 55. Male versammelte sich ein knappes halbes Hundert junger europäischer Intellektueller in Max Reinhardts ehemaligem Salzburger Barockschloß Leopoldskron: die Teilnehmer des inzwischen in der ganzen Welt bekannt gewordenen *Salzburg Seminar in American Studies*, dessen 55. Session sich mit dem Thema „Arts, Music, Film and Theatre in America“ befaßte.

Die Studenten des Musik-Seminars hätten sich keinen besseren Dozenten wünschen können als Prof. Elliott Carter, der wie kaum ein anderer der an der Spitze stehenden amerikanischen Komponisten schöpferische und pädagogische Begabung in Personalunion vereint. Carters ausgesprochen europäisch-humanistisch fundierte, immer die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge betonende Schau sorgte dafür, daß in den Vorlesungen, Referaten und Diskussionen die Gemeinsamkeiten der amerikanischen mit der europäischen Musik stärker in den Vordergrund rückten als die Erörterung dessen, was denn nun an der amerikanischen Musik jenseits der aus dem Jazz und der Folklore übernommenen Elemente eigentlich als spezifisch amerikanisch anzusehen ist.

Mochte diese Betrachtungsweise zunächst einiges Staunen bei denjenigen hervorrufen, die gekommen waren, sich über den besonderen amerikanischen Charakter der amerikanischen Musik zu informieren, so zwang sie doch sehr bald dazu, die nationalen Charakteristika der eigenen europäischen Musik zu überdenken. Daß das Prinzip der „Sociability“, des Miteinander- statt des Für-sich-allein-Lebens, den Tenor der Diskussionen über die amerikanische Musik bestimmte, war im Grunde ja gar nicht so verwunderlich, wenn man bedenkt, was für eine Bedeutung ihm von der modernen amerikanischen Gesellschaft zugemessen wird, ja daß das ganze Salzburger amerikanische Seminar eigentlich zu seiner Demonstration ins Leben gerufen wurde.

An praktischen Kenntnissen konnte das Seminar Carters den Teilnehmern eine detaillierte Darstellung der amerikanischen Musikgeschichte,

ihrer soziologischen und ökonomischen Basis, sowie der Hauptwerke ihrer führenden Persönlichkeiten an Hand von Schallplatten- und Tonbandaufnahmen vermitteln. Wenn es sie nur relativ selten von der Qualität der zur Vorführung gelangten Werke zu überzeugen vermochte, so trat auch in dieser Beziehung letzten Endes nur eine weitere Gemeinsamkeit der zeitgenössischen amerikanischen mit der europäischen Musik in Erscheinung.

Horst Kogel

Miniaturen aus Schweden

Die Stockholmer Oper gastierte in Finnland und auf Island. Groß war das Interesse, als Mozarts „Hochzeit des Figaro“ zur Aufführung kam. Im Stockholmer Opernhaus selbst wandern in den Pausen fragende und Fragebögen überreichende junge Menschen herum. Auch mich hielten sie an, und vieles wollten sie wissen, was mich erst in Erstaunen setzte. Jetzt liegt die Statistik vor. Formulare wurden an sechs Opernabenden, einem Operettenabend und an einer Ballettvorstellung ausgesetzt. 27% der Befragten waren zufällig in Stockholm in die Oper gegangen, meist waren es Ausländer. 10% der Befragten waren junge Menschen im Alter von 16 bis 19 Jahren, 31% zwischen 20 und 29, 37% zwischen 30 und 49 und 22% fünfzig Jahre und älter. Mit Befriedigung stellte man fest: Personen unter 50 Jahren besuchen die Oper mehr als solche über 50 Jahre. „Die Oper ist keine sterbende Kunst“: das verbreitete man freudig in der Presse. „Warum gehen Sie in die Oper, in die Operette, in das Ballett?“, so fragte man die Besucher in den Pausen, und lange unterhielt man sich mit ihnen. Ein Bergsprenger war zum ersten Male in seinem Leben in der Oper, und Mozarts „Zauberflöte“ war es, die er besuchte. „Es werden andere Vorstellungen folgen“, gab der Bergarbeiter zur Antwort. Einer schrieb der Intendanz, daß ihn die „Kleider reizten“, darum besuche er eine Opernvorstellung, aber die meisten Besucher einigten sich doch darauf: „weil die Oper die vollendete Kunstgattung ist“. Der Konservatismus trug einen nicht schlechten Sieg davon. Noch lieber freilich besucht man die Operetten, und sie werden „einen Sommer lang“, von April bis Sommerende gespielt, wobei Schwedens erster Tenor, Einar Beyron, die Hauptrolle interpretiert. Heute singt er den „Parsifal“, bald danach den „Grafen von Luxemburg“, und kaum einer macht's ihm in der Tenorwelt mit solchem Charme nach.

Gerhard Krause

PORTRÄTS

Alois Hába 65 Jahre

Als Alois Hába 1893, den 21. Juni, im mährischen Vizovice als Kind einer Kleinbauernfamilie zur Welt kam, hatte die tschechische Musik mit Smetana und Dvořák ihre erste weithin wirkende romantische Scheitelwelle erreicht. Janáček, näherer Landsmann von ihm, damals knapp vierzigjährig, sollte ihr einmal die neuen, hochstilisierten Akzente zutragen. Und Hába selber, sein Weg und Wollen, sein Dienst und Verdienst?

In den musikstolzen Lehrerseminaren der Slowakei herangebildet, unterwarf er sich neunzehnjährig dem Schulamt, wick bald aber an das Prager Konservatorium aus, um bei Vítězlav Novák „hauptberuflich“ Komposition zu studieren, worin drei Jahre Kriegsdienst ihn unterbrachen, um nachher vier volle Jahre noch bei Schreker in Wien und Berlin zu arbeiten: Hier in Berlin zog es ihn mehr und mehr auch zu Studien auf dem Feld vergleichender Musikwissenschaft außereuropäischer und frühgeschichtlicher Musikkulturen. Akustik und Instrumentenbau, Hornbostels Phonogrammarchiv und Sachs' Instrumentensammlung wurden seine Sakristeien. Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ regte ihn zu Konstruktionsversuchen mit Viertel- und Sechstelton-Klavieren an. August Förster zu Georgswalde war ihm Freund und Helfer dabei.

„Docendo discimus“ — also gründete Hába, 1923 nach Prag zurückgekehrt, am Staatskonservatorium eine Abteilung zur systematischen Fundierung und praktischen Förderung seines ultrachromatischen Zwischenstufensystems. Auf den Fachkongressen und in den Fortschrittsblättern jener Jahre berichtete er über „Tondifferenzierung“ und „Neue Stilmöglichkeiten“ einer „Vierteltonmusik“, in Flug- und anderen Schriften verfocht er (deutsch und tschechisch) eine „Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems“ (1927; 1942 Neuauflage „vom Ausdrucksstandpunkt her“). Wo es galt, „Neue Musik“ zu vertreten, tat er es. Mai 1945 zum Künstlerischen Leiter einer zweiten Prager Oper berufen (dem heutigen Smetana-Theater), unterwies er aufs neue eine neue, jungtschechische Musikergeneration, sieben Jahre lang noch, bis er mit seinem 60. Geburtstag ganz in den innersten Kreis seines eigenen Schaffens eintrat.

Was von den 80 und mehr Titeln seines Lebenswerkes bleiben wird, wer vermöchte es hier und

heute zu prophezeien? Seine Viertelton-Oper „Die Mutter“ (München 1931, Prag 1947); sein traditionstreueres Violinkonzert (1954); Lieder, Kammer- und Klaviermusik? Unbestreitbar bleiben aber wird das Erinnern in allen, die ihm, seinen Ideen, seinen Werken begegneten, an Hábas tiefbrennende geistige Leidenschaft. In einer zeitgenössischen tschechischen Würdigung heißt es: „Groß, breit und vielseitig ist Alois Hábas Talent, wie es ihrer nicht viele gibt in der Geschichte unserer Musik. Sein gerader, energischer, zäher und entschiedener Charakter, durch den er einen so starken Einfluß auf eine ganze Generation tschechischer Komponisten gewann, die aus seiner Klasse stammen, wird uns allzeit ein Vorbild bleiben.“

Heinrich Lindlar

Paul Müller-Zürich, 60 Jahre

Der in Zürich am 19. Juni 1898 geborene, dort und in Paris ausgebildete und seit 1927 als Lehrer für Musiktheorie, Komposition und Dirigieren am Konservatorium in Zürich wirkende Schweizer Komponist verdankt die besondere Stellung, die er im Schweizer Musikleben einnimmt, der von ihm selbst klar erkannten und konsequent in seinem Schaffen und in seiner Lehre durchgeführten Mittlerrolle zwischen Traditionellem und Neuem, zu der er sich vor einigen Jahren mit den folgenden Worten bekannte: „Mein Verhältnis zur Kunst beruht auf einer tiefen Achtung vor den schöpferischen Leistungen aller Zeiten und Richtungen, ob sie nun gerade Mode sein mögen oder nicht. Daraus erwuchs mir die Einsicht, daß es die Tradition, das Weitergeben des Wertvollen und Beständigen ist, das nottut, und ich weiß mich darin sehr im Gegensatz zu heute geltenden Ansichten, die Tradition mit Konvention gleichstellen. Für mich bedeutet Tradition nicht Beharren, sondern Wandlung und Wachstum. Während im heutigen Kunstbetrieb die Jagd nach dem Neuen, noch Ungehörten sich überstürzt, wie wenn das noch nie Dagewesene ein Maßstab für Qualität wäre, ist es mir eine besondere Genugtuung, in den guten Werken der neuen Kunst das zu finden, was sie mit dem Schon-da-Gewesenen verbindet und dadurch das Gefühl des Gewachsenen, nicht Willkürlichen entstehen läßt.“ Dieses so tapfer und aufrichtig formulierte Schaffensgesetz ist in dem ganzen reichen bisherigen Oeuvre Paul Müllers zu finden, das alle Gattungen der Musik mit Ausnahme der Oper umfaßt, und wird bestimmt auch seine weitere Arbeit leiten.

Willi Reich

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Oberammergauer Lehrgänge 1958

Wenn die nunmehr bereits zum fünften Male abgehaltenen Oberammergauer Lehrgänge zu einer festen, jedoch auch lebendigen Tradition geworden sind, hat dies zwei Gründe. Einesteils das Bestreben des Veranstalters, des Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler, dem Privatmusiklehrerstande immer wieder neue Anregungen, ohne deren belebende Kraft ein befriedigendes Wirken nicht möglich wäre, zufließen zu lassen, andernteils das im musischen Geiste der Passionsgemeinde und ihres Bürgermeisters Raimund Lang bedingte Entgegenkommen, das hier Lehrgangsteilnehmern und Dozenten als alljährlich willkommenen Gästen gezeigt wird. Bewährte und beliebte Kursleiter waren in großer Zahl wieder erschienen, doch fehlte es unter den Dozenten keineswegs an neuen Gesichtern. Der „chorischen Erziehung von Sing- und Spielkreisen“ widmete sich der Lehrgang Hermann Handerer, der mit seinem Jugendchor unmittelbar ins Leben der Praxis einführen konnte. Prof. Dr. Hans Sachsse beschäftigte sich mit dem Thema der „Funktionellen Harmonik“, Prof. Dr. Erich Valentin entwarf ein Bild der „Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“ in Beispielen“. Aus reichen Erfahrungsquellen schöpften die Kurse von Oberstudienrat Josef Schloder über „Violinmethodik im Gruppenunterricht“, von Hans-Jakob Seydel über „Die Blockflöte als Soloinstrument im 18. und 20. Jahrhundert“ sowie von Theodor Pfänder über „Die Verwendung der Gitarre und Fidel im Privatmusikunterricht“. Als besonderer Gewinn wurde der Klavierkurs von Franzpeter Goebels empfunden, der sich in tief-schürfender Weise mit „Werk und Wiedergabe, Problemen der Interpretation und Lehrer“ auseinandersetzte. Einzelvorträge ergänzten die Kurse. Unter dem Aspekt der bevorstehenden 800-Jahrfeier der Stadt München sprach Dr. Wilhelm Zentner über „Münchens musikalische Sendung“, Hermann Pfrogner weckte mit seinem Vortrag „Der zerrissene Orpheus“ ebenso lebhaftes Interesse wie Prof. Hermann Keller mit seinen Ausführungen über Domenico Scarlatti. Franzpeter Goebels gab mit dem meisterhaften Vortrag zahlreicher Scarlatti-Sonaten die konzertante Entsprechung. Dr. Helmut Schmidt-Garre ergänzte den Kurs von H. Sachsse durch einen als Korreferat zu wertenden Vortrag „Funktionsfreie Harmonik“. Ein besonderer Reiz der Oberammergauer Lehrgänge liegt darin, daß sie den Teilnehmern reiche Gelegenheiten bieten, in zwanglosen Aussprachen und Diskus-

sionen mit den Dozenten sich das Gehörte zu eigen zu machen. Beschlossen wurde die Tagung durch ein Konzert in der Pfarrkirche, zu dessen eindrucksvoller Durchführung sich Prof. Friedrich Högner (Orgel) und die Chorvereinigung Oberammergau (Hermann Handerer) zusammengefunden hatten. Das Schlußwort kann nur ein Dank an den Leiter Prof. Wolfgang Jacobi sein, der keine Vorbereitungsmühe und keine Opfer an Zeit gescheut hatte, die Lehrgänge, deren wachsende Beliebtheit sich auch in der gesteigerten Teilnehmerzahl ausdrückte, ebenso vielseitig wie gewinnreich zu gestalten. Wilhelm Zentner

Jazz als Hochschulfach

Mitten im Wintersemester, nämlich zu Beginn des neuen Jahres, wagte die Hochschule für Musik Köln das Experiment, Jazz als Lehrfach einzuführen. Am 1. April 1957 hatte Prof. Heinz Schröter die Leitung des Instituts übernommen, und am gleichen Tage begann Kurt Edelhagen seine neue Tätigkeit beim Westdeutschen Rundfunk. Schon früher waren beide sich begegnet und hatten einen Gedankenaustausch in dieser Richtung gepflegt. Jetzt waren die Möglichkeiten da, die Gedanken in die Tat umzusetzen.

So ganz neu ist der Gedanke allerdings nicht, denn von 1927 bis 1933 gab es am Hochschen Konservatorium unter Bernhard Sekles in Frankfurt eine Jazzklasse, die Matyas Seiber leitete. Zwar hatte der Jazz 1927 in den USA sein „golden age“, sein „Goldenes Zeitalter“, aber bei uns wußte man damals herzlich wenig davon. Und als die ersten Kritiker die ersten Besprechungen und Bücher schrieben, wurde diese Musik bei uns verboten.

Was ist nun der Sinn der Jazzklasse? Kann man „Jazz“ überhaupt „lernen“? Edelhagen, der Leiter der Klasse, sagt: „Wir wollen dem angehenden Musiker, der diesen Beruf einschlagen will, helfen. Wir wollen ihm Umwege ersparen. Ich weiß aus meiner eigenen Praxis, wie schwer es ist, talentierte junge Musiker in den Rahmen eines schon bestehenden Orchesters einzubauen.“ Die Begabung für den Jazz ist natürlich Voraussetzung, und Aufgabe der Lehrer ist es, das Talent zu wecken und zur Entfaltung zu bringen, dem Musiker gewisse Kniffe beizubringen, damit er später als brauchbares Mitglied in einer Combo oder Band willkommen ist. Die letzte Reife kann natürlich nur die praktische Erfahrung bringen.

Bei allen Bewerbern ist das Interesse außerordentlich groß, aber es fehlt häufig an den einfachsten

Dingen, die vielleicht primitiv erscheinen mögen, die aber für diese Musizierart ebenso wichtig sind wie für einen Mathematiker oder Architekten das Einmaleins. Diese Mängel zeigen sich besonders im Rhythmischen, im „*timing*“, wie der Jazzfachmann sagt, in der Phrasierung und im Spielen einer Synkope — alles Dinge, die beim Jazz und der bisher schulmäßig gelehrt „akademischen“ Spielweise völlig verschieden sind. Der Ausbildung im „Jazzgefühl“ (es gibt das Wort „*jazzfeeling*“) dient der „rhythmische Unterricht“ und teilweise auch die Stilkunde und Jazzmusikgeschichte. Die beiden letzten Fächer liegen in Händen von Dr. Schulz-Köhn. Den praktischen Unterricht haben: die Engländer Jimmy Deuchar (Trompete), Ken Wray (Posaune) und Derek Humble (Saxophon), der Belgier Francis Coppieters (Piano) und der Schweizer Stiff Combe (Schlagzeug). Die Deutschen Dozenten sind Johnny Fischer (Baß), Carlo Bohländer (Improvisation) und Heinz Gietz (Arrangement).

Die Kenntnisse und auch die Einstellung der Studenten ist recht unterschiedlich. Etwa ein Viertel hat das Fach „Schulmusik“ belegt mit dem Ziel, später zu unterrichten; angehende Studienräte rechnen (nicht zu Unrecht!) damit, daß ihre Schüler auf dem Umweg über den Jazz auch für die „klassische“ Musik zu begeistern sind. Einige sind schon berufstätig und wollen sich nur allgemein orientieren, speziell auf dem Gebiet des Arrangements, wie der „*sound*“, der Klang des Jazz, erreicht wird, andere sind Orchesterschüler der Hochschule.

Noch ist es zu früh, um zu sagen, wieviel Semester dieser neue Studienzweig umfassen wird und wie vielleicht die Abschlußprüfungen aussehen werden. Das muß erst die Praxis erweisen. Zu den Aufnahmeprüfungen vor dem Sommersemester meldeten sich wieder zwölf Interessenten. Im Sommer plant Edelhagen als weiteren Schritt, die Schüler in Ensembles spielen und improvisieren zu lassen, sei es in einer Big Band oder in Combos. Die Zeiten sind vorbei, als man den Jazz schlechthin als „schräg“ abtat und jugendliche „Mitläufer“ sich nur deshalb zu ihm bekannten, weil Sensationsgier oder Auflehnung gegen Tradition und Autorität sie reizte. Indem die Jazzmusik „hochschulreif“ gesprochen wird, dürften diese Faktoren, die ihm so oft geschadet haben, nunmehr endgültig ausgediebst sein. S. K.

Jugend in Hellas

Mit einer Studienreise, die aus dem unwirtlichen Norden mitten hinein in den farbenprangenden griechischen Frühling führte, verwirklichte sich

ein längst gehegter Plan des Jugend-Kammerorchesters Garmisch-Partenkirchen. Aus etwa zwanzig spielfreudigen Geigenbauschülern und instrumental nicht minder begabten Gymnasiasten bestehend, machte es unter Leitung seines Begründers Alexander Blenhow — der fast zwei Jahrzehnte hindurch als Musikpädagoge in Griechenland gewirkt hat — schon wiederholt von sich reden. Eigentlichen Anlaß zu dieser Fahrt jedoch bot erst die Einladung der vor einiger Zeit in Athen errichteten Zweigstelle des Münchner Goethe-Instituts. Es entfaltet unter seinem Direktor, Dr. Werner Günther, über den deutschen Sprachunterricht hinaus eine höchst segensreiche Tätigkeit im Sinne eines regen Kulturaustausches beider Länder. Ein Kammerorchester wie dieses war allerdings bisher noch nirgends in Griechenland zu Gast gewesen. Das aus Werken klassischer Meister wie Stamitz, Haydn, Dittersdorf oder Mozart farbig zusammengestellte Programm mit einer griechischen Volksliedsuite von Elefterios Papastavro schlug überall ein. Ohne die jugendlichen Musikanten, über deren Leistung nicht zuletzt die Presse des Lobes voll war, zu überfordern, rückte es doch ihr Können wie die in der Tat staunenswerte Farbigkeit ihres Spiels ins rechte Licht. Hundertfach überbot sich die schon fast sprichwörtliche griechische Gastfreundschaft, und bald löste eine Einladung die andere ab. Zumal die Jugend traf sich wiederholt; in Saloniki gab das deutsche Konsulat, in Athen der vor Jahresfrist gegründete Kammerchor des Institutes einen Empfang. Andererseits spürte man in abgelegeneren Orten — wie etwa Serres in Ostmazedonien, wo Konzerte überhaupt selten sind — nicht minder, wie echt und aus dem Herzen kommend die Zuneigung war, die hier bösen Erfahrungen im letzten Krieg zum Trotz den deutschen Gästen immer wieder entgegengebracht wurde. Es blieb den jungen Menschen zweier Nationen vorbehalten, Kontakt miteinander aufzunehmen und damit eine Brücke zur friedlichen Verständigung der Völker zu schlagen, im Sinne aller, die guten Willens sind. Jürgen Völkers

Komponisten dirigieren Schulorchester

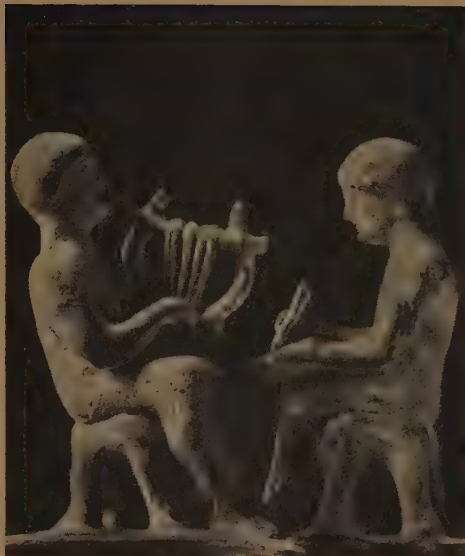
Neue Wege anregender Musikerziehung beschritt ohne Zweifel Dr. Heinrich Grössel an der Bismarck-Schule Hannover. Er widmete einen Musik- und Theaterabend ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen. So erklangen eine *Festliche Ouver-*

türe von Siegfried Strohbach, eine Sinfonia-Kantate zur „Scholaria“ von Alfred Koerppen sowie ein Kleines Konzert für Violine und Kammerorchester von Helmut Degen, das von einem Schüler, Hans-Jürgen Gollnisch, gespielt wurde. Die Komponisten waren dabei eingeladen, ihre Werke selbst zu dirigieren. Auf diese Weise entstand natürlich ein besonders enger Kontakt. Darüber hinaus fand zwischen den drei Komponisten und der Oberstufe der Schülerschaft eine Diskussion über Fragen neuer Musik und Musikerziehung statt. Wie uns berichtet wird, vermittelte das Gespräch nicht nur einen Einblick in zeitgenössische Musik, sondern dürfte auch für die Haltung der Jugend zu neuer und alter Musik aufschlußreich gewesen sein. Die interessanten Veranstaltungen wurden mit einer szenischen Aufführung der „Bremer Stadtmusikanten“ von Hans Bergese und einem Kammermusikabend abgerundet.

MISZELLEN

Der eifrige Kritikus — oder?

„Aha — Musikkritik vor zweieinhalbtausend Jahren!“, äußerte mit vielsagendem Schmunzeln ein Freund der Musen, als ihm kürzlich dies Bild unter die Augen kam. Von einer griechischen Terracotta aus Theben stammend (etwa 7. Jh. v. Chr.), zeigt es — eine der frühesten uns bekannten Darstellungen dieser Art — einen Musikanten, der sich auf der (dem Apollokult dienenden) Kithara offenbar selbst zum Gesang begleitet. Aber der ihm gegenüberstehende Schreiber — was tut er? Hat unser Freund recht? Handelt es sich hier nicht nur um einen aufmerksamen Zuhörer, der seine Eindrücke sogleich gewissenhaft zu Papier bringt: läßt seine sichtlich gespannte Haltung in der Tat darauf schließen, hier walte schon ein gestrenger Kunstbetrachter im heutigen Sinne seines verantwortungsvollen Amtes? — Doch das dürfte sich bei genauerer Überlegung kaum als zutreffend erweisen. Vor allem war dergleichen unseres Wissens in der Antike noch gar nicht üblich, denn ohne die Möglichkeit einer schriftlichen Verbreitung hätte der Chronist seine Aufzeichnungen ja bestenfalls nur mündlich weitergeben können, wollte er sie „unter die Leute bringen“. Zumindest würden also seine Zeitgenossen wenig Nutzen aus seinem Tun gezogen haben. Wohl aber — und das hat zweifellos weit mehr für sich — dürfte er in diesem Falle damit beschäftigt sein, den gesungenen



Die Meister, griechische Terracotta Foto: Egger

Text zu notieren oder sogar (gehen wir noch einen Schritt weiter!) die Gesangslinie festzuhalten. Notenschriften hatten die Griechen bekanntlich zu jener Zeit längst ausgearbeitet. Wie dem auch gewesen sein mag: freuen wir uns an dem kleinen Kunstwerk, das uns einmal mehr beweist, wieviel Beachtung schon die Antike dem ausübenden Musiker geschenkt hat! —8—

STIMME DES LESERS

Zur musikwissenschaftlichen Bibliographie

In MUSICA, Heft 4, S. 235 regt Zdenek Výborný in einem Beitrag die Schaffung einer monatlich erscheinenden, umfassenden Musikbibliographie an, die alle Musikbücher, Musikalien und Zeitschriftenaufsätze verzeichnet. Diese Wünsche erfüllt bereits in weitgehendem Maße die „Bibliographie des Musikschritttums“, die Wolfgang Schmieder im Auftrage des Instituts für Musikforschung, Berlin im Verlag von Friedrich Hofmeister, Frankfurt herausgibt. Es liegen bisher drei Nachkriegsbände vor, die in übersichtlicher Gliederung und daher leicht erschließbar das gesamte musikwissenschaftliche Schrifttum, darunter auch die Zeitschriftenaufsätze, von 1950 bis 1955 verzeichnen. Der Forscher hat hier ausreichende Möglichkeit, sich über alle Sachgebiete zu orientieren. d.

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Die neue Haydn-Ausgabe

Anlaßlich des Erscheinens der ersten Bände der Haydn-Gesamtausgabe veröffentlicht MUSICA nachstehenden Beitrag, der ein anschauliches Bild von den umfangreichen Aufgaben des Haydn-Instituts und der Haydn-Forschung gibt.

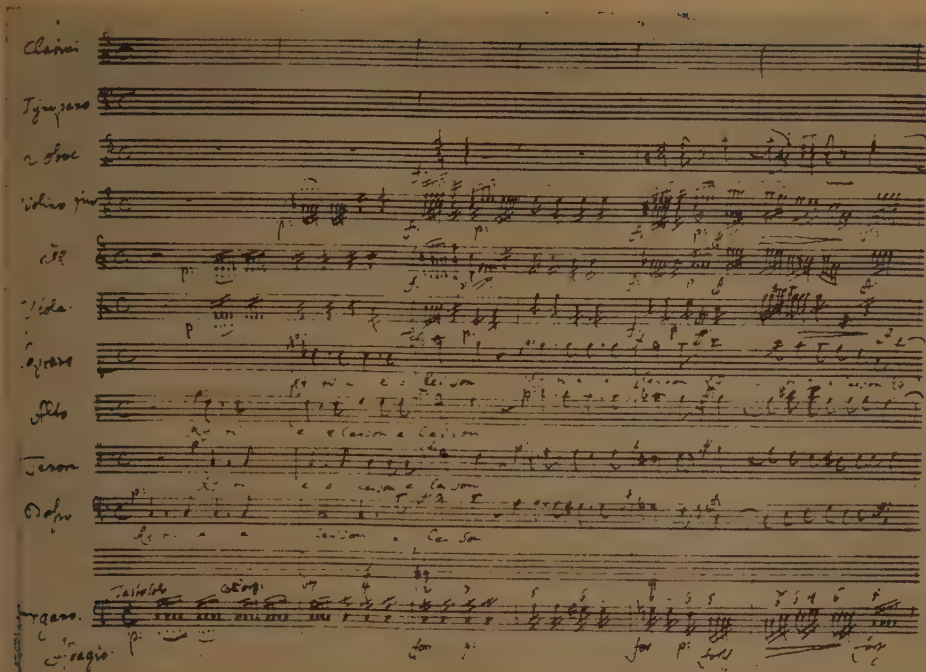
Im Jahre 1957 hat die Welt des 225. Geburtstages Joseph Haydns gedacht. Sie wird im nächsten Jahre die Wiederkehr seines 150. Todestages begehen. Aber nur wenigen, die sich zur Feier seines Namens, zum Hören und Spielen seiner Werke zusammenfinden, ist es bewußt, daß ein großer Teil von Haydns Kompositionen noch immer nicht veröffentlicht worden ist, daß viele Schätze aus Haydns Werk in Archiven und Bibliotheken liegen und auf ihre klingende Wiedererweckung warten, kurz: daß es noch keine *Haydn-Gesamtausgabe* gibt. Seit sich in der Musikforschung in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Gedanke der kritischen Gesamtausgabe durchgesetzt hat, sind die Werke fast aller großen Meister der Musik in monumentalen Ausgaben vorgelegt worden. Nur einer ist leer ausgegangen: Joseph Haydn.

Die Schwierigkeiten, die den bisher unternommenen Bemühungen um eine Haydn-Gesamtausgabe entgegengestanden haben, sind verschiedener Natur. Seltsamerweise sind sie z. T. darin begründet, daß Haydns Kompositionen zu seinen Lebzeiten einen Grad europäischer Berühmtheit besaßen, der ihnen weiteste Verbreitung einbrachte. Neben einer gewaltigen Zahl von zeitgenössischen Abschriften sind sie in einer Fülle von Einzel- und Sammelausgaben in- und ausländischer Verleger, die sich oft in hartem Konkurrenzkampf um Erst- und Nachdrucke seiner Werke den Rang abzulaufen versucht haben, überliefert. Zu den Abschriften und Drucken treten als die wertvollsten Vorlagen die erhaltenen Originalhandschriften, aber leider gibt es zahlreiche Werke, sogar ganze Werkgruppen, für die uns keine Autographe zur Verfügung stehen. Die Aufgabe, alle diese Quellen zu sammeln und zu sichten, wird durch die Unmenge von Bearbeitungen (etwa bis zur Koppelung „beliebter“ Sinfoniesätze zu einer als „Neuen Sinfonie“ proklamierten) erschwert. Als letzte Scheinblüte des Ruhms sind schließlich die mit Haydns Namen etikettierten unterschobenen Werke zu nennen: die Unterscheidung von echten und unechten Werken stellt speziell der Haydnforschung schwierige Aufgaben.

Die Probleme der „Haydn-Überlieferung“ in ihren

vielfältigen Gebieten erstmalig durchleuchtet zu haben, ist das Verdienst des dänischen Haydnforschers Jens Peter Larsen. Unter seiner wissenschaftlichen Leitung erscheint nunmehr die auf breiter Basis in Angriff genommene Ausgabe *„Joseph Haydn Werke, herausgegeben vom Joseph-Haydn-Institut e. V., Köln“*. Vorsitz des Institutes ist Friedrich Blume, die ständigen Mitarbeiter sind Irmgard Becker-Glauch, Georg Feder und Hubert Unverricht. Die im Jahre 1955 in Köln errichtete Forschungsstätte besitzt ein Mikrofilmarchiv, das schon ca. 85 000 Aufnahmen von Haydn-Quellen aus den großen Bibliotheken der Welt, vielen Klöstern und verschiedenen privaten Sammlungen umfaßt. Eine Kartei nach Themenanfängen, eine andere nach Quellenarten und verschiedene Sekundärkarteien erschließen die Materialsammlung. Die Bereitstellung dieser Quellen für den international zusammengesetzten Herausgeberkreis ist eine wesentliche Aufgabe des Archivs zur Vorbereitung der Edition selbst.

Die Ausgabe kommt im G. Henle Verlag heraus, der durch seine praktischen Urtextausgaben bekannt ist. Als erste Bände erscheinen jetzt Reihe XXX *„Mehrstimmige Gesänge“*, herausgegeben von Paul Mies, Reihe XXIII/2 *„Messen Nr. 5–8“*, herausgegeben von H. C. Robbins Landon in Verbindung mit Karl Heinz Füssl und Christa Landon, und Reihe XIV/3 *„Barytontrios Nr. 49–72“*, herausgegeben von Hubert Unverricht. Anschließend werden folgen Reihe XIV/4 *„Barytontrios Nr. 73–96“*, herausgegeben von Hubert Unverricht, Reihe XXXI *„Kanon“*, herausgegeben von Otto Erich Deutsch und Reihe XXV/3 *„Lo Speciale“* (Dramma giocoso), herausgegeben von Helmut Wirth. Die jetzt vorgelegten ersten drei Bände geben Einblick in drei Schaffensgebiete Haydns, die bislang weniger im Blickpunkt der Musikpraxis standen. Die mehrstimmigen Gesänge waren im allgemeinen nur in der Form bekannt, wie sie in den *Oeuvres Complètes* bei Breitkopf & Härtel (1803) erschienen sind. Die neue Ausgabe geht auf das Autograph zurück und bietet daher in manchen Punkten ein anderes Bild. Die unter Heranziehung aller Autographen und wichtigen Abschriften, namentlich — soweit erhalten — des originalen Aufführungsmaterials gestaltete Messenausgabe wird die Möglichkeit geben, die *Missa brevis St'i Joannis de Deo* (Kleine Orgelmesse), die *Missa Cellensis* (Mariazellermesse), die *Missa in Tempore Belli* (Paukenmesse) und die *Missa St'i Bernardi* von *Offida* (Heiligmesse) in authentischer Fassung aufzuführen und auf die bessere Kenntnis dieser be-



Erste Partiturseite aus dem Autograph der Mariazeller Messe (1782) von Joseph Haydn
Westdeutsche Bibliothek, Marburg (aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin)

deutenden Werke hinzuwirken. Die Ausgabe der bisher nur in wenigen Einzelstücken veröffentlichten Barytontrios, jener Kammermusikstücke, die Haydn für seinen mit Vorliebe Baryton spielenden Fürsten Nikolaus Esterházy komponiert hat, verschafft uns Einblick in den künstlerischen Reifeprozess des Meisters und darf daher besonderes historisches Interesse beanspruchen. Alles in allem wird die jetzt begonnene Haydn-Ausgabe das konventionelle Bild des „Papa Haydn“ gehörig korrigieren helfen, indem sie zum erstenmal der breiteren Öffentlichkeit Gelegenheit gibt, wichtige Zweige seines reichen Schaffens überhaupt und andere in ihrer echten Gestalt kennenzulernen. Während sich die neuen Bach-, Händel- und Mozart-Ausgaben auf Vorgänger stützen können, die z. T. schon weitgehend die Wege geebnet haben, bleibt bei Haydn die Vorarbeit größtenteils noch zu tun. Die *Kritischen Berichte*, die zu jedem Band gesondert erscheinen, geben ein Bild von der Quellenlage und den besonderen Problemen und setzen den Benutzer instand, die Auswertung der Vorlagen zu beurteilen.

Irmgard Becker-Glauchs und Georg Feder

VOM MUSIKALIENMARKT

Flauto solo

Zwei Dinge haben in den letzten Jahrzehnten die Flöte stark in den Vordergrund geschoben: einmal unsere unentwegte Neigung zum Barock, das mit dem großen Preußenkönig ja einen der repräsentativsten Flötenspieler stellte, und zum anderen die steigende Tendenz zur Ersetzung der Geige, besonders in der Musikerziehung und im Gemeinschaftsmusizieren, darüber hinaus aber auch in der Kammermusik allgemein. Natürlich ist unser Titel als ein Opernzitat nicht so eng gemeint, wie er da steht. Er möchte nur sagen, daß hier einmal nur von der Flöte und ihren Variationen die Rede sein soll. Das Material, das uns dafür vorliegt, teilt sich denn auch in die beiden Zweige, die wir eben andeuteten, und es wäre wohl einer Untersuchung wert, warum die Flöte z. B. in der Hochblüte der Romantik so schnell an Interesse verlor.

Beginnen wir mit einigen neuen Beiträgen aus dem reichen Schatz der Barockmusik. Ein Konzert

in F für Altblockflöte, zwei Violinen, Bratsche, Cello und Continuo von Georg Philipp Telemann (Hortus musicus 130, Bärenreiter-Verlag) ist so wohl durch die „Flauti à bec concertandi“ wie durch das Violoncello obligato bemerkenswert; denn dieses Cello kann nicht nur auf ganze Partien durch ein „Cembalo tacet“ sich zum unbeschränkten Herrscher des tiefen Klanges machen, sondern fühlt sich in rhythmischen Figuren z. B. auch weithin als legitimer Bruder der konzertierenden Flöte, auch wenn der Herausgeber Manfred Ruetz, veranlaßt durch den weiten leeren Raum zwischen den beiden Stimmen schließlich doch das Schweigen des Cembalos durch akkordliche Ausfüllung glauben brechen zu müssen. Daß neue Stilerkenntnisse für Telemann hier gefunden würden, wird niemand erwarten, aber die alte Spielfreudigkeit und ein gewisser Adel des Affettuoso dürften auch dieses Stück unseren Kammermusikfreunden sehr bald Lieb machen. Etwa aus der gleichen Zeit stammt eine *Sonate in D* von Willem de Fesch für Altblockflöte und Continuo, eingerichtet von H. U. Staeps für die Sammlung „Il flauto dolce“ (Universal-Edition 12602), ein Stück mit durchaus mittleren Ansprüchen an die Technik und einem gepflegten, wenn auch nirgends erregenden Erzählerton. Ihn findet man erstaunlicherweise schon eher, wenn man aus der gleichen Sammlung ein Heft von Henry Purcell mit dessen Suiten „The Fairy Queen“, für Blockflötenquartett und Cembalo ebenfalls von Staeps eingerichtet, in die Hand nimmt, weil wir hier bekanntlich eine frühe Schauspielmusik zum Stoff des „Sommernachtsstraums“ von 1692 vor uns haben. Die kecke Rhythmik der Fanfare oder eine Hornpipe als Rüpelanz müssen allein schon in dieser auch chorisch zu denkenden Blockflötenfärbung im Quartett etwas ahnen lassen von der Urwüchsigkeit dieses Shakespeareschen Weltdramas (auch wenn in diesem Falle kein Wort von Shakespeare selbst stammt). Noch weiter und zwar um volle 100 Jahre zurück geht der gleiche Herausgeber mit drei Heften derselben Sammlung, in denen er dreistimmige *Canzonetten* von Claudio Monteverdi „für Blockflöten mit Gesang ad libitum“ (!) und in freier Übersetzung der italienischen Texte für die Gegenwart wieder fruchtbar machte. Mindestens einzelne dieser Stücke, wie etwa das fünfte aus dem 1. Heft, zeigen erstaunliche Unmittelbarkeit einer zeitlosen Ausdruckskraft, wobei allerdings die Texte doch wohl wesentlich der Melodie zugehören und sie madrigalisch geformt haben, so daß man den Gesang doch

nicht nur ad libitum verstehen möchte. Besonders Studium verdient in diesen Stücken die sehr frei schwebende und sehr gemischte Rhythmik, die vom Herausgeber durch scharfe Unterteilungen in moderne Proportionen gebracht wurde, wobei freilich das Behelfsmäßige unserer taktischen Zwangsjacken gerade angesichts auch der oft herrlich weitgeschwungenen melodischen Bögen besonders klar wird (U E 12607—09).

Zur anderen Seite der Flötenmusik, der zeitgenössischen nämlich, bietet H. U. Staeps mit einer eigenen *Sonate in Es* für Altblockflöte eine schöne Brücke. Die angegebene Tonart wird hier allerdings so frei behandelt, daß sie nicht mehr in der Vorzeichnung, sondern nur in Anfangs- und Schlußakkordik (und das auch nur in den Eck-sätzen) erkennbar wird, während die anderen Sätze eigene Bereiche aufsuchen; der große Atem der melodischen Bögen und die virtuose Behandlung kapriziöser Technik in den schnellen Sätzen zeigen aber auch hier den exklusiven Kenner seines Instruments (U E 12603). Einen ganz anderen Weg geht trotz der äußerlich gleichen Besetzung für Flöte oder Altblockflöte und Klavier Alfred Koerppen in seiner *Sonate B-Dur* (Edition Breitkopf 6252). Nicht nur, daß der Anteil des Klaviers hier weit akkordischer, geballter, essentieller ist als drüben, wo das Zeichnerische mehr zum Sonatinenhaft-Skizzierenden neigt; mit den Überschriften „Maskenfest — Barcarole — die Jagd“ für die einzelnen Sätze nimmt Koerppen auch das Programmatische in die Flötenmusik hinein, wobei allerdings keine speziellen Bilder, gesucht werden dürfen; nur der Grundcharakter, sozusagen die Vortragsbezeichnung dieser drei, übrigens Ferdinand Conrad gewidmeten Sätze, soll damit gekennzeichnet werden. Auch dieser Sonate gibt häufiger Taktwechsel das kapriziöse Gepräge, dem neckische Synkopierungen gern sekundieren. Mit einer *Suite* für drei Blockflöten, also der gleichen Besetzung wie bei Monteverdi, bietet Alexander Tansman eine moderne Transkription dieser altüberlieferten Formen, die er, besonders in einer „Aria e Fughetta in modo classico“ nach Mazurka, Elegy, Polonaise und Scherzino auch äußerlich konserviert, wobei aber der endgültige Klang, wie man es bei Tansman nicht anders erwartet, ausgesprochen modern ist.

Ein letzter Titel dieser Sammlung (U E 12606) führt in die pastorale Heimat der Flöte zurück, nämlich Jakob Gotovačs kurze Studien für acht Blockflöten (oder Orchester) „Der dalmatinische Hirtenknabe“; es sind knappe, sehr charakteri-

stisch pointierte Sätzchen. Ganz biegt auf dieses Feld auch Hubert Zanoskar mit seiner Sammlung „Europäische Volkstänze“ für Sopranblockflöte und Gitarre ein, die für Studium und Spiel viel neues Material, besonders aus Deutschland, England und Frankreich in höchst reizvoller rhythmischer Mannigfaltigkeit vereinigt (Edition Schott 4504). Wegen ihrer volkstümlich melodieführenden Verwendung der Blockflöte neben Geige, Xylophon und anderen Schlaginstrumenten mag hier auch die kleine szenische Kantate „Das Schlaraffenland“ von Cesar Bresgen wenigstens empfehlend genannt sein; sie ist für 1- bis 3stimmigen Jugendchor „nach altheutschen Versen frei gestaltet“. Den Abschluß aber bildet ein Hinweis auf den Gegenpol der Volkstümlichkeit, das Konzert, wofür Willy Burkhard mit seinem „Concertino“ für zwei Flöten, Cembalo und Streichorchester (Bärenreiter-Ausgabe 2489) einen gewichtigen Beitrag liefert; durchsichtig und vom rhythmischen Motiv glänzend ziseliert, dabei zugleich auch in höchstem Maße großflächig-virtuos, z. B. in der Cembalo- oder der paarigen (!) Flötenkadenz, präsentiert sich das Werk farblich-klanglich wohl barockgebunden, wird aber zugleich von höchst moderner Vitalität gespeist, ein echter Burkhard, der zur endgültigen Ausprägung seines Bildes in der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts nicht wenig beitragen dürfte. *Otto Riemer*

DAS NEUE BUCH

Das Verhältnis von Volksmusik und Kunstmusik

Zu diesem Thema veröffentlichte kürzlich Walter Wiora die sehr bemerkenswerte Schrift „Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst“ (J. Ph. Hinnenthal-Verlag, Kassel, DM 16.80). Er bringt hier zahlreiche Nachweise dafür, daß die europäische Volksmusik schon seit der griechischen Antike stark auf die Kunstmusik eingewirkt hat. Wenn aus der Antike auch kaum mehr musikalische Denkmäler vorhanden sind, so kann man doch diese Bedeutung der Volksmusik aus literarischen und Bild-Quellen heute noch nachweisen. Aus dem europäischen Mittelalter sind dagegen musikalische Quellen hierfür überliefert. Ganz besonders war es dann die Wiener Klassik, in welcher der „Volkston“ als ein Wesenselement bezeichnet werden muß. Wiora weist darauf hin, daß das Volkslied für die Wiener Klassik etwa die gleiche oder eine ähnliche Bedeutung gehabt hat wie die Kunst der Antike für die gleichzeitige Literatur und bildende Kunst. Im 19. Jahr-

hundert suchte man dann im Volkslied das Ursprüngliche, Elementare, Einfache; dabei wurde das Volkslied aber umgedeutet, romantisiert und auch monumentalisiert (etwa von Beethoven). Die Herausbildung nationaler Schulen, das Aufgreifen „exotischer“ Musik spielt seitdem eine besondere Rolle. Bei Bartók wird dann der ganze Kompositionsstil stark von fremdartigen, aber volksgebundenen Tonleitern und Rhythmen bestimmt. So sieht Wiora das ganze Zeitalter „Von Herder bis Bartók“ als eine große Einheit an. In einem Schlußkapitel gibt Wiora eine systematische Darstellung der Einflüsse von Rhythmen und Tonleitern („Tonarten“) der europäischen Volksmusik auf die europäische Musiktheorie. Tonalität und Harmonie sind für Wiora bleibende Werte aller europäischen Musik, die man heute nicht als „überholt“ ansehen kann. So widerlegt Wiora auch die Behauptung Arnold Schönbergs, daß Volks- und Kunstmusik völlig unvereinbar seien, durch zahllose praktische Gegenbeispiele aus allen Zeiten. Auch die dogmatische Ablehnung allen „Singens“ durch Th. W. Adorno findet hier eine entsprechende Widerlegung und Richtigstellung. Genauso kritisiert Wiora aber auch die Schablonisierung und Kommerzialisierung (sowie Politisierung) der Volksmusik in der neuesten Zeit.

Besonders bemerkenswert ist es, daß Wiora für eine Erweiterung der abendländischen Musikgeschichtsschreibung eintritt, in welche auch die heute nur noch mündlich überlieferten Quellen der Volksmusik viel stärker als bisher einbezogen werden sollten. In bäuerlichen Rückzugsgebieten wie in den Alpen, auf dem Balkan, im Kaukasus leben heute noch ältere und älteste Formen europäischer Musik. Vielleicht hat Wiora dabei die Begrenzung auf die europäische Volksmusik etwas zu stark betont, die Beziehungen zu den außereuropäischen Kulturen sind natürlich genau so wichtig und werden für die zukünftige Musikgeschichte von größter Bedeutung sein. So ist Wioras Forderung nach einer Universalgeschichte der Musik genauso zu begrüßen wie sein Eintreten für die verbindenden Strömungen der modernen Musik, welche Gegensätze überbrücken helfen, Extremismus und Dogmatik zu überwinden suchen, die Grundübel unserer Zeit, die durch den „asozialen Esoterismus“ gewisser kleiner Kreise der Gegenwart dagegen nur gefördert werden.

Wenn man an dem klugen, mutigen und anregenden Buch Wioras etwas bezweifeln will, so könnte

das sein Ausgangspunkt sein, nämlich seine Annahme, daß es zu allen Zeiten „Grundschichten“ der Kultur gegeben habe, welche dann jeweils die höheren Schichten in bestimmender Weise beeinflussen hätten. Ob das nicht auch ebensooft umgekehrt der Fall war, daß die Grundschichten oft nur die Ableger von älteren, höheren Kulturen gewesen sind? Die neuere Ethnologie und Frühgeschichte hat hierfür zahlreiche Belege. Auch hier sollte man sich also vor dogmatischer Einseitigkeit hüten und das Bild auch einmal von der anderen Seite zu sehen suchen.

Hellmuth Christian Wolff

Zur barocken Musizierpraxis

In einem Büchlein „*Aufführungspraxis bei Vivaldi*“ (Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig, DM 10.50), hat *Walter Kolneder* den besonderen Glücksfall ausgewertet, daß sich in Italien das Aufführungsmaterial der Werke erhalten hat, welche Vivaldi, ein bekanntlich auch von J. S. Bach hochgeschätzter Meister, als Geigenlehrer und Orchesterleiter des Mädchenwaisenhauses della Pieta in Venedig von etwa 1716 an durch Jahrzehnte musizierte. Und das war ein Orchester, dessen Leistungen auch von den zahlreichen Fremden, die Venedig besuchten, begeistert aufgenommen wurden. Daher sollte Kolneders Schrift ernstlich beachtet werden von allen, die sich zu Haus, im Unterricht und in der Öffentlichkeit mit Musik der Vivaldi-Zeit, also auch der Musik Bachs und Händels, befassen. Das kann eine heilsame Hilfe sein, Auffassung und Wiedergabe dieser Musik von weithin grassierenden Fehlmeinungen zu entrümpeln. Zum Beispiel von der Meinung, damals habe es noch keine feineren Nuancierungen der Lautheit und der Artikulation gegeben, man müsse diese Musik mit starrer „Terrassendynamik“ und entweder gleichförmig gebunden oder gleichförmig abgestoßen exekutieren — wie schrecklich etwa das übliche gleichmäßig starre Baßgeschabe! Auch für Generalbaßspieler ist das Büchlein bedeutsam, ja auch für Herausgeber von Urtextausgaben, weil es klar macht, daß damals der notenbildliche „Urtext“ keineswegs immer auch der vom Komponisten gemeinte musikalische Urtext ist, und Urtextausgaben, die urtextgetreu musiziert sein wollen, sollen doch schließlich nicht nur zu den vom Komponisten geschriebenen Noten, sondern zu der von ihm gewollten Musik führen. Dazu brauchen wir um so mehr solche Hilfe, wie sie Vivaldi und nun diese Schrift Kolneders bietet, weil ja schon damals, nicht erst nach Vivaldis und

Bachs und Händels Tode, jene verfeinerte Musizierweise beginnt, von der Philipp Emanuel Bach in den 70er Jahren schrieb: „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe!“ Das sind Jugenderinnerungen an das „Vortrefflichste von aller Art von Musik“, das er in seinem Leipziger Elternhause gehört hatte, Erinnerungen nicht nur an das mannigfach schattierte kantable und sprechende Musizieren seines Vaters selber, auch an die häufigen Besuche durchreisender „Meister vom ersten Range“!

Rudolf Steglich

Eine Bildbiographie Beethovens

Nach Goethe und Dürer ist nun auch *Beethoven* in die Reihe der „Klassischen Bildbiographien“ aufgenommen worden (Kindler-Verlag, München, DM 15.80). Das Studium des staatlichen Bandes, der schön reproduzierte, mit knappen präzisen Legenden und einem ausführlichen Zwischentext versehene Bilder enthält, läßt deutlich erkennen, daß die prinzipiellen Schwierigkeiten der Herstellung einer „Bildbiographie“ bei einem Komponisten viel größer sind als bei einem Dichter oder bildenden Künstler. Wenn schon die mitgeteilten Porträts und Schriftproben mehr der Peripherie der geistigen Persönlichkeit des Dargestellten zugehören, so gilt dies in noch höherem Maße von den sehr zahlreichen Bildern aus der räumlichen und gesellschaftlichen Umwelt Beethovens, die über sein künstlerisches Wesen fast nichts aussagen. Bei dem Dichter und Maler ist die Widerspiegelung der Außenwelt doch viel entschiedener im Werke zu finden als bei der Musik, der „innerlichsten“ aller Künste. — Sehr geschickt ist der von *Erich Valentin* beigelegte Zwischentext abgefaßt: mit zahlreichen gut ausgewählten Zitaten aus Beethovens Briefen und anderen eigenen Äußerungen sowie aus zeitgenössischen Memoiren ausgestattet, gibt er, von einigen allzu apodiktischen oder simplifizierenden Formulierungen abgesehen, in seiner engen Bezugnahme auf die Bilder ein plastisches Bild von der äußeren Existenz des großen Musikers; der anspruchsvolle Vorsatz Valentins, mit dieser Bildbiographie „eine neue Beethoven-Sicht“ anzuregen, erscheint uns aber unerfüllt.

Willi Reich

Eine neue Schubert-Biographie

Eine neue Schubert-Biographie — was kann sie bringen nach den hervorragenden Werken von Deutsch, Paumgartner und Einstein? Der Schweizer Autor Fritz Hug hatte wohl mit seinem Buch *Franz Schubert, Leben und Werk eines Frühvollendeten* (Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt a. M., DM 16.80) nicht die Absicht, etwas Neues um jeden Preis zu bieten. Daß es ihm darum geht, das Schubert-Bild von Schwammerl-Sentimentalitäten freizuhalten, ist ja eigentlich selbstverständlich. So wird man in diesem Buch kaum überraschende neue Perspektiven eröffnet finden. Aber es ist mit sympathischer Lebendigkeit und Sachkenntnis geschrieben; es liest sich gut. Hug hat sich fast ganz aufs Biographische beschränkt und dabei weder auf den kulturgeschichtlichen Hintergrund des Biedermeier-Wiens noch so scheinbar prosaische Seiten, wie das Verhältnis Schuberts zu seinen Verlegern, außer acht gelassen. Werkanalysen erscheinen nicht getrennt, sondern in die Darstellung des Lebensganges hineinverwoben. Allerdings sind sie etwas dürrtzig geraten wenn dem ganzen Zyklus der „Schönen Müllerin“ nicht ganz eine Seite gewidmet, bei der Behandlung der „Unvollendeten“ kein Wort über den langsamen Satz gesagt wird, kann man gerade noch von Werkhinweisen sprechen. Wertvoll ist der Anhang, der ein Viertel des Buches ausmacht: eine chronologische Zusammenstellung von Lebensstationen und Kompositionen, eine Konkordanz der Schubert-Gesamtausgabe mit dem Werkkatalog von O. E. Deutsch und ein Sachregister, das zugleich musikalische Grundbegriffe vermittelt. Für Laien, zur Einführung in Schuberts Welt, ist das Buch auch wohl in erster Linie gedacht.

Kurt Honolka

Claude Debussy — neu gesehen

Ein Buch von Emile Vuillermoz über „Claude Debussy“, herausgegeben von Bernard Gavoty (Wilhelm Limpert Verlag, Frankfurt, DM 26.—) hat seine besondere Aussage zu machen; war der Verfasser doch noch persönlich mit Debussy bekannt und half er als Korrepetitor die denkwürdige Aufführung des „Martyre de St. Sébastien“ im Theater Châtelet vorzubereiten. Dem Kenner der Materie ist seine Aussage vor allem wichtig. Wir wissen, daß der große französische Meister auch eine ausgezeichnete Feder führte und hier, wie auch in persönlichen Gesprächen, manche spitzen Bemerkungen auf die Großen der Vergangenheit wie Institutionen und Zeitgenossen machte, die un-

haltbar erscheinen, nichtsdestoweniger von den späteren Biographen auf die Goldwaage gelegt wurden. Vuillermoz erklärt nun rund heraus, daß Debussy sich oftmals „Behauptungen flüchtiger Überzeugungen“ leistete, „die er am nächsten Tag schon widerrief!“ Das ist, wenngleich man es ahnte, nun ausgesprochen eine fundamentale Feststellung, und Vuillermoz zögert nicht, in seiner anregenden und in echt französischer Weise überaus flüssig geschriebenen Darlegung die Konsequenzen zu ziehen und vor allem den von Debussy so verlästerten Lehrern des Conservatoire wie auch der Villa Medici Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Vuillermoz wird mit feinfühligem Einsicht dem unmittelbaren Leben wie der Geschichte gerecht, wenn er aus eigener Erfahrung schreibt: „Aber man weiß ja, daß man um das Denken eines so wankelmütigen und unterschiedlichen Künstlers vollständig zu verstehen, jede Seite seiner Geschichte in zweierlei Ausführungen schreiben müßte.“ Vuillermoz kämpft für die Rechtfertigung Debussys als „Impressionisten“. Wissenschaftliche Klauberei hat hier faktisch die Tatsächlichkeit der Parallele der Debussyschen Musik — mögen Akzente auch anders liegen, ebenso wie in der zeitgenössischen Literatur — zum malerischen Impressionismus zerfasert und vor allem: daraus einen Makel gemacht! Dem gilt die Vehemenz der Vuillermozschen Verteidigung. Und er hat recht, keinem Maler wird man das Impressionistentum als Schande anrechnen. Wobei jeder heute schließlich weiß, daß keine Kategorie das Leben und Schaffen zu fassen vermag, daß es nur um charakteristische Hauptakzente geht. Insgesamt zielt diese neue Debussy-Darstellung nicht auf Einzelheiten ab, sie läßt vielmehr trefflich das Gesamtbild aufklingen, wozu die außerordentliche bibliophile Ausstattung mit wundervollem Bildmaterial manches beiträgt. Nicht ganz einverstanden ist man mit der deutschen Übersetzung des Textes, die mancherlei Fehlerhaftes enthält.

Andreas Liess

Knappertsbusch in Wort und Bild

Neben den üblichen Glückwunschartikeln in der Tages- und Fachpresse dürfte ein von dem Münchener Photographen Rudolf Betz und dem Münchener Musikkritiker Walter Panofsky zusammengestellter Bildband (Verlag Donaukurier, Ingolstadt, DM 9.50) wohl die erste und einzige ausführliche und eindringliche Würdigung des großen siebzigjährigen Hans Knappertsbusch sein. Zumal sich der Dirigent im Gegensatz zu manchem

weniger bedeutenden, aber um so werbetüchtigeren Starkapellmeister in immer zunehmenderem und deshalb auch häufig heftig kritisiertem Maße jeder publizistischen Beachtung und Beifallsbezeugung entzieht und sich auch zu seinem Feiertage jeglicher öffentlichen Ehrung verschloß, muß man dieses Buch als einen gewissen ausgleichenden Ersatz begrüßen. Die Bildauswahl machte deshalb aus ihm keinen Pultlöwen, der er ja trotz seiner großen Popularität niemals war; der Photograph hat ihn hemdärmelig bei der Arbeit beobachtet und festgehalten. Ein einziges Bild im Frack findet sich. Aber gerade darum spürt man aus den Aufnahmen die unmittelbare Spontaneität seiner Künstlerschaft, die immer nur dem Werk selbst zugewandt ist, und nie den äußeren Wirkungseffekt berechnet. Und geradezu symbolisch erscheint die Aufnahme aus dem Konzertsaal, die Masse des Publikums ist vor das Orchesterpodium gestürzt, um den Dirigenten zu feiern, aber der Platz am Pult ist leer, der Dirigent ist sicherlich, wie so oft, den Ovationen längst entflohen. Bühnenbilder aus den von Knappertsbusch in den letzten Jahren in Bayreuth geleiteten Wagner-Aufführungen demonstrieren auf optische Weise die Welt, in der er seine eigentliche künstlerische Erfüllung gefunden hat. Der Text ist von Walter Panofsky aus langer unmittelbarer Erfahrung und Beobachtung geschrieben mit der Liebe und dankbaren Verehrung, die man allen Widersprüchlichkeiten dieser starken Persönlichkeit, den großen Eigenschaften und den kleinen Besonderheiten, uneingeschränkt entgegenbringt. Aber aufschlußreicher als jede noch so streng sezierende Betrachtung ist doch am Ende die Zusammenstellung der Werke und deren Aufführungszahlen, an denen man die innere Struktur seines Künstlertums eindeutig ablesen kann.

Joachim Herrmann

Kleine Liszt-Chronik

Der Titel „Wenn Liszt ein Tagebuch geführt hätte“ (Verlag Corvina, Budapest) verwirrt: in Wahrheit handelt es sich bei diesem Bändchen um eine geschickt geführte und aufgezeichnete Lebenschronik. Ihr Verfasser Janos Hankiss hat es sich zur Aufgabe gemacht, Leben und Werk Franz Liszts einem breiten Kreis von Musikfreunden nahezubringen, und zwar ohne jede romanhafte Aufbauschung dieses erregenden Musikerlebens, allein die Tatsachen sprechen. Das ist ihm gelungen. Die eingestreuten Dokumente und Zitate aus Briefen und Gesprächen runden das Bild eindringlich ab. Auch gewinnt die Dar-

stellung durch eine Reihe von Notenbeispielen: markante Themen seiner Oratorien, Tondichtungen und Klavierwerke. Im Vergleich zu anderen Veröffentlichungen dieser populären Reihe fällt eine gewisse sprachliche Zurückhaltung (an Stelle einer leicht abstumpfenden Überschwenglichkeit) angenehm auf. Das Büchlein zeichnet sich auch durch eine gute Übersetzung ins Deutsche aus. Angesichts der zahlreichen Liszt-Literatur, die es mit dem wahren Liszt-Bild nicht allzu genau nimmt, empfindet man das Authentische des ungarischen Bändchens als Gewinn.

Ernst Krause

Jahrbuch

österreichischer Volksmusik

Das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Band VI, (Selbstverlag des Österreichischen Unterrichtsministeriums, Wien 1957), herausgegeben von Karl M. Klier, Leopold Nowak und Leopold Schmidt, enthält auf 230 Seiten zwanzig Abhandlungen, acht Berichte des Volksliedwerkes, drei Literaturberichte und als Vorwort Karl Lugs-mayers „Dank an Raimund Zoder“, an den nunmehr 75 Jahre alt gewordenen Pionier volkskundlicher Wissenschaftstaten in Österreich. Besonderes Interesse beanspruchen in dem vorliegenden Band Deutungen von Funden aus berufenem Mund: Leopold Nowaks „Ländler, Walzer, Wienerlieder im Klavierbuch einer preußischen Prinzessin“ (es handelt sich um die 1796 geborene Prinzessin Friederike Louise Wilhelmine Amalie von Preußen, um die spätere Gattin des Herzogs Leopold Friedrich von Anhalt-Dessau — sie starb 1850), Helmut Federhofers „Alte Liederdrucke in der Universitätsbibliothek Graz“ (gemeint sind musikalische Beigaben zu gegenreformatorischen Gelegenheitschriften) und Erich Schenks Beitrag über „Österreichisches im Klavierbuch der Regina Clara Imhoff, 1629“ zu dem so reizvollen und doch noch wenig behandelten Problem der Verschmelzung kunst- und volksmusikalischer Elemente in der Barockepoche. Aus der interessanten Reihe der Erlebnisdarstellungen ragt Oskar Mosers Studie über das „Gailtaler Dreikönigssingen“ heraus. Klug gewählte thematische Gegenüberstellungen stützen den Beitrag Walter Wioras „Über den Volkston bei Mozart“. Imponierend ist der von Maria Kundegraber zusammengestellte Literaturbericht über österreichische Neuerscheinungen aus den Gebieten Volkslied, Volkstanz, Volksmusik und Volksdichtung, der für das Jahr 1956 nicht weniger als 106 Titel umfaßt. Die

Raimund Zoder-Bibliographie, die nun von der gleichen Autorin für die Jahre 1950 bis 1956 fortgeführt wurde, hält bereits beim 381. Opus. Zahlreiche Illustrationen zeugen von der geschmackvollen Ausstattung des Bandes, welcher der österreichischen Kulturverwaltung ein neues schönes Zeugnis ausstellt.

Erik Werba

Vielfalt der Musik

„Deutsches Musikleben“ heißt eine von Hans Joachim Moser herausgegebene Broschüre (Verlag Scholl, Bonn, DM 5.80). Im Textteil vermittelt der Herausgeber ein knappes, doch scharf gezeichnetes Bild von der Vielfalt des deutschen Musiklebens. Aus zeitgenössischer Sicht heraus beleuchtet er dabei die Kirchenmusik beider Bekenntnisse, die Struktur unseres Konzertlebens, die Tätigkeit der Bühnen. Er berichtet ferner, überall auf neuestes Material gestützt, von musikpädagogischen Instituten, von der Pflege des Chorwesens und des Volksliedes, von Instrumentenbauern, von Musikforschung und Organisationen. So ist ein höchst lebendiger Querschnitt durch die deutsche gegenwärtige Musikkultur entstanden, der die Fülle ihrer Erscheinungsformen wie in einem Brennspeigel zusammenfaßt. Der ausgezeichnete Bildteil, redigiert von Christiane Engelbrecht, stützt die Darlegungen in eindrucksvoller Weise.

Günter Hauswald

Drei Bücher über die Orgel

Aus dem früheren Katechismus der Orgel von Hugo Riemann ist ein treffliches Handbuch „Die Kunst des Orgelbaues“ geworden, das von Hermann Grabner bearbeitet wurde (Max Hesses Verlag, Berlin und Wunsiedel 1958, DM 10.80). Der dreiteilige Text (Theorie, Geschichte, moderne Orgel) erklärt, erläutert und begeistert den Leser, der eine besonders treffliche Übersicht über die Orgelbaugeschichte erhält, die vom Verfasser mit großem pädagogischem Geschick und zielbewußter Prägnanz vorgetragen wird. Auch der dritte Teil über die zeitgenössische Orgel ist frei von jeder gesteuerten Meinung, stofflich beherrscht und geeignet, zur Verbreitung der modernen Prinzipien im Orgelbaugeschehen beizutragen und alles zu deuten, was im Sinne der Orgelbewegung gelöst oder noch problematisch ist. Das Buch kann dem Anfänger, dem Kenner Führer sein, eine Art Nachschlagewerk, das ihn stets begleiten kann. Grabners Buch ersetzt wegen seiner Allseitigkeit und Literaturkenntnisse einen Teil des modernen Orgelschrifttums.

Die Orgelkenner erwarteten längst ein Buch über die Orgelbaukunst der ewigen Stadt, das nun der bekannteste Organologe Italiens, Renato Lunelli, vorlegte. „L'Arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo Frescobaldiano“ (Firenze 1958 Leo S. Olschki, 2500 Lire). Obzwar Lunelli in diesem neuen Buche nur einen Ausschnitt der römischen Orgelbaugeschichte bietet, wird doch der wertvollste Teil des Werdens der römischen Barockorgel, die ein Produkt italienischer und gesamteuropäischer Beiträge ist, in fünf Kapiteln trefflich dargestellt. In der römischen Renaissance wird das Instrument von den gotischen Vorformen gelöst und zu einem selbständigen Typ ausgebildet, der die eigenständige Klangtechnik mit jener Italiens vermählt. Ein weiteres Kapitel umschreibt die Geschichte der Orgel in der Capella Gregoriana, ein anderes ist der Orgelkunst G. Frescobaldis gewidmet und gilt zugleich den Orgeln der Peterskirche. Lunelli rafft den Stoff leicht faßlich, vergißt keine historische Erscheinung, und erarbeitet vor allem für die historische Betrachtung der römischen Orgelbaufrage einen geistigen Ort, dem alle Geschichtsschreibung um die Orgel in Italien zu folgen hat, wenn andere Landschaften der Halbinsel orgelkundlich beleuchtet werden sollen. Aus der Darstellung wird auch der deutsche Anteil an diesem Werdeprozeß ersichtlich; er ist nach Können und Gesinnung nicht gering anzuschlagen. Wenn die römischen Orgeln in dieser Darstellung zum Spiegel für die Kunst des Großmeisters Frescobaldi werden, dann ist das nicht zuletzt ein Verdienst des gelehrten Autors, dem wir dieses schöne Buch zu danken haben.

Rudolf Quoika

*

Der Versuch des Arztes Wolfgang Adelung, mit seinem Buch „Einführung in den Orgelbau“ (Breitkopf und Härtel, Leipzig, DM 13.—), den weniger vorgebildeten Leser einen Blick in den technischen Aufbau der Orgel tun zu lassen und ihm einen Begriff von der Art ihrer Klangmittel und deren Organisation zu geben, ist im ganzen positiv zu bewerten. Der technische Teil scheint mir besonders gelungen: für die Pfeifen, das Gebläse, die Windladen mit Traktur und Registrieranlage, die Spielhilfen erfolgt eine kurzgefaßte, aber sehr klare Beschreibung der konstruktiven Details und ihrer Gesamtfunktion, die durch anschauliche Zeichnungen unterstützt wird. Einen weiteren Vorzug sehe ich in dem Eingehen auf die physikalisch-akustischen Voraussetzungen, ohne die sich das klangliche Wesen des Instruments nicht verstehen

läßt. Hier zeigt sich freilich — wie fast immer bei solchen Veröffentlichungen — ein Mangel an Vertrautheit; auch die Terminologie weicht z. T. von der in der Akustik üblichen ab und gibt zu Mißverständnissen Anlaß. Es wäre zu wünschen, daß dieser Abschnitt bei einer eventuellen Neuaufgabe noch einmal mit einem Fachmann durchgesehen würde. Für Kirchgemeinden und z. T. auch für den Architekten sind die Ausführungen über den Orgelprospekt, die Disposition und über Neu- und Umbauten von Interesse; für beide ebenso wichtig ist die im Anhang vorgenommene Grenzziehung zwischen der Pfeifenorgel und dem elektronischen Instrument. Die Ausstattung des Buches, das auch eine Reihe von Photographien alter und neuer Orgelwerke enthält, gereicht dem Verlag zur Ehre.

Herbert Schulze

Musik und Bild

Unter dem Titel „Die Musik in den bildenden Künsten Polens“ legt Jerzy Banach einen Bildband in deutscher Sprache vor, der Malerei und Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart umfaßt (Verlag Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau). Er ist insofern bemerkenswert, weil er in ausgezeichneten Bildwiedergaben ein umfangreiches Bild der Musikkultur von den älteren Zeiten bis zur Gegenwart gibt. Kirchliche Kunst steht voran. Man begegnet Lubliner Wandmalereien, kostbaren Glasmalereien aus Krakau,

bewundert die musizierenden Engelfiguren von Veit Stoß im Krakauer Marienaltar. Instrumentendarstellungen aus dem 16. Jahrhundert fesseln. Ein Graduale des Königs Johann Albrecht, nach 1505, gibt Einblick in alte Singpraxis. Fresken aus dem Krakauer Wawelpalais fallen durch die Reichhaltigkeit der verwandten Musikinstrumente auf. Allegorische Darstellungen beherrschen das 17. Jahrhundert. Holzschnitzereien auf einem Notenpult verschaffen ein anschauliches Bild von einer bürgerlichen Kapelle der damaligen Zeit. Das 18. Jahrhundert ist mit bedeutenden Bildnissen von Jean Baptiste Le Prince vertreten. Atmosphärisches wird bei Jean Pierre Norblin lebendig, bis dann im 19. Jahrhundert immer stärker polnische Eigenkunst mit Porträts von Walenty Wankowicz und Jan Matejko hervortritt. Impressionistisch fast die musikalische Bildniskunst von Leon Wyczolkowski, abstrakt kubistisch die Beispiele aus dem 20. Jahrhundert, darunter eine eigenwillige Porträtstudie Paganinis von Felicjan Kowarski. Die Haupttrichtungen der europäischen Malerei spiegeln sich auch in diesen Bilddarstellungen. Eine selten schöne Chopin-Plastik von Xawery Dunikowski beschließt den Band. Auswahl und Gestaltung zeugen von hohem Stilgefühl. Den Musikhistoriker interessieren vor allem die zahlreichen Musikinstrumente, die namentlich in ihren älteren Formen in oft überraschend deutlicher Gebrauchshaltung gezeigt werden.

a.

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Bruno Stürmer, Komponist vieler Chöre, ist plötzlich Mitte Mai im Alter von 66 Jahren gestorben.

Otto Schulhof, der bedeutende Pianist und Liedbegleiter, ist im Alter von 70 Jahren in Wien gestorben.

Geburtstage

Alfred Reucker, der frühere Generalintendant der Staatstheater Dresden, der besonders eng mit Richard Strauss verbunden war, konnte seinen 90. Geburtstag feiern.

Viktor Keldorfer, der bekannte Wiener Chorleiter und Komponist, konnte seinen 85. Geburtstag begehen.

Frieda Leider, die gefeierte Wagner-Sängerin, wurde in ihrer Heimatstadt Berlin 70 Jahre alt. Ihr Weg führte sie über die Berliner Staatsoper an die führenden Opernbühnen der Welt.

Laurenz Hofer, einst ein gefeierter Wagner-Tenor und bedeutender Pädagoge, wurde 70 Jahre alt. In Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste wurde ihm das Bundesverdienstkreuz verliehen.

Ernennungen und Berufungen

Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau hat einen Ruf für das bisher von ihm verwaltete Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Saarbrücken angenommen.

Dr. Wilhelm Martin Luther wurde zum Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen ernannt.

Caspar Neher, der in Berlin lebende Bühnenbildner, wurde an die Staatliche Akademie der bildenden Künste in Wien berufen.

Dr. Hermann Pfrogner erhielt einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik München.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln veranstaltete ein Austauschkonzert, bei dem Studierende der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien gastierten.

Die Badische Hochschule für Musik Karlsruhe gab fünf Semesterabschluß-Konzerte, die Orchestermusik, Kammermusik und Chorwerken gewidmet waren. Die Studierenden brachten Werke von Orlando di Lasso bis zu Strawinsky unter Leitung von Albert Dietrich und Paul Wehrle. Vom Institut wurde Horst Schwebel an das Orchester der Universität Bahia, Brasilien, und Ernst Jareb an das Opernhaus Dortmund verpflichtet.

Die Hochschule für Musik München erwiderte im Rahmen der Austauschkonzerte den Besuch des Belgischen Konservatoriums Brüssel und des Flämischen Konservatoriums Antwerpen.

In der Hochschule für Musik Kopenhagen hielt Wilhelm Ehman auf Einladung des Dänischen Kirchenmusikerverbandes einen Vortrag über „Aufführungspraxis und Klangideal bei Heinrich Schütz“, gestützt auf Schallplattenbeispiele.

Das Hochschulinstitut für Musik Trossingen führte in Schramberg und Fribingen zwei Werkwochen für Jugendliche und Jugendleiter unter Edgar Stahmer durch, in denen Werke von Pepping und Marx erarbeitet wurden.

Vom Städtischen Konservatorium Berlin wurden Eva-Maria Griesbach an das Stadttheater Döbeln und Günther Trausch nach Meiningen verpflichtet. Hans-Joachim Richter trat in das Orchester der Städtischen Oper ein, Eberhard Weberling ging nach Hof. Horst Lunow, der dem Studio der Städtischen Oper Berlin angehört, hatte in einem Konzert mit den Berliner Philharmonikern beachtlichen Erfolg.

Am Städtischen Konservatorium Nürnberg konnte Direktor Dr. Robert Seiler seinen 50. Geburtstag feiern. Er studierte in München und Berlin, promovierte in Erlangen und wirkte bis 1948 am Bayerischen Rundfunk. Sein besonderes Verdienst ist der Auf- und Ausbau des Institutes, der 1957 in der Eröffnung eines Neubaus seinen Höhepunkt fand. Dr. Seiler dirigierte im Rahmen der Konzerte des Institutes einen Abend mit Werken für Kammerorchester, der Ricciotti, Bach, Schostakowitsch und Strawinsky gewidmet war. Ein Konzert des neu verpflichteten Geigers Saschko Gawriloff, den Otto A. Graef begleitete, fand so starkes Interesse, daß es dreimal gegeben werden mußte.

Die Palucca-Schule Dresden veranstaltet vom 30. Juni bis 11. Juli einen Sommerkurs. Es unterrichten Palucca, die Lehrkräfte des Institutes sowie Agnes Roboz, Budapest, und Jean Soubeyran, Paris.

Musikfeste und Tagungen

Gutenberg-Festaufführungen finden vom 1. bis 21. Juni in Mainz statt. Im Mittelpunkt stehen Opern von Richard Strauss, Wagner und Verdi mit bedeutenden Solisten.

Das Göttinger Händelfest, von 26. bis 29. Juni von der Göttinger Händelgesellschaft veranstaltet, bringt ein festliches Kammerkonzert, ein Chor- und Orgelkonzert sowie eine Aufführung der Oper „Tamerlan“ als Gastspiel der Halleschen Oper.

Die Chormusiktagos Goslar vom 6. bis 8. Juni vermitteln eine Übersicht über das deutsche Chorschaffen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Paul Hindemith und Frank Martin dirigieren je ein Konzert. Chorvereinigungen von Ruf geben Einblicke in wertvolle und aktuelle Chormusik.

Die 9. Internationalen Musiktage Konstanz vom 25. Juni bis 30. Juli tragen wiederum eine eigene Note. Es konzertieren das Orchester des Süddeutschen Rundfunks unter Paul Hindemith und das Juillard Orchestra New York unter Frederick Prausnitz. Die Zagreber Solisten sowie das Pariser Rampal-Bläserquintett, dazu das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger bringen Kammerkonzerte. Solistenkonzerte mit internationalen Kräften runden das vielseitige Programm ab.

Das 7. Mozart-Fest in Berlin, veranstaltet von der Deutschen Mozart-Gesellschaft vom 30. Mai bis 7. Juni, bringt neben sinfonischen und kammermusikalischen Veranstaltungen auch drei Opernaufführungen, nämlich „Idomeneo“, „Così fan tutte“ und „Figaros Hochzeit“.

Ein Weltmusikfest in Kerkrade in Holland findet zum dritten Male im August statt. Angesagt haben sich 200 Musikkapellen aus 25 Ländern.

Deutsche Festwochen werden vom 1. bis 15. Oktober in der irischen Hauptstadt Dublin veranstaltet. Das Musikprogramm verzeichnet ein Opernkonzert mit deutschen Solisten und ein Konzert mit Werken deutscher Komponisten.

Tage für Neue Musik finden in Darmstadt vom 9. bis 12. September statt, veranstaltet vom Hessischen Rundfunk in Zusammenarbeit mit dem Kranichsteiner Musikinstitut.

Sommerliche Abende von Herrenhausen vom 1. Juni bis 14. September bringen nicht weniger als 87 Musik-, Theater- und Ballettveranstaltungen.

Die 12. Ruhr-Festspiele vom 14. Juni bis 20. Juli werden wieder ganz auf Recklinghausen konzentriert. Musikalisch sind szenische Aufführungen von Bachs Bauernkantate und Kaffeeekantate vorgesehen.

Die *Münchener Opernfestspiele* werden am 10. August mit Wagners „Tristan und Isolde“ eröffnet. Einer der Höhepunkte der 800-Jahrfeier wird die Wiedereröffnung des Cuvillies-Theaters mit Mozarts „Figaro“ sein. Besonders stark ist im Spielplan der Festspiele das Werk von Richard Strauss vertreten.

Das *Festival in Aix-en-Provence* vom 10. bis 31. Juli verzeichnet Operaufführungen von Mozarts „Don Giovanni“ und der „Zauberflöte“ sowie von Rossinis „Barbier“. Im Rahmen bedeutender Konzerte mit internationalen Dirigenten und Sängern gastiert auch das Orchester des Südwestfunks Baden-Baden unter Hans Rosbaud.

Der 21. *Maggio Musicale Fiorentino* bringt im Juni u. a. Puccinis „Turandot“ und im Juli Ballette der Scala.

Ein *Orgeltreffen* führt die Gesellschaft der Orgelfreunde vom 21. bis 26. Juli in Mölln durch.

Eine *Internationale Tagung* der Association Internationale des Bibliothèques Musicales findet vom 8. bis 11. September in Salzburg statt. Man erwartet Teilnehmer aus Europa und Amerika. Vorgesehen sind Vorträge über die Beziehung von Musikwissenschaft zu Musikalienpflege, über Musikerziehung und über praktische bibliothekarische Fragen.

Die 2. *Evangelisch-lutherische Weltkonferenz für Kirchenmusik* vom 8. bis 11. August in Oslo wird Fragen der Kirchenmusik und Liturgie behandeln. Neben Berichten über die liturgische Entwicklung in den einzelnen Kirchen stehen Grundsatzreferate, ergänzt durch Abendveranstaltungen mit Orgel-, Chor- und Solomusik.

Im Gedenken an *Hugo Distler* finden zur 50. Wiederkehr seines Geburtstages Feierstunden in Berlin und Nürnberg statt, bei denen D Dr. Söhngen die Gedenkansprache hält. Chorwerke, Oratorien und Konzertwerke Distlers kommen zur Aufführung. Weitere Konzerte mit Werken von Distler finden in Bremen und Mainz in diesem Sommer statt.

Preise und Wettbewerbe

Den *Kunstpreis Rheinland-Pfalz* in Höhe von 5000 DM im Bereich der Musik erhielt Werner Fussan.

Beim *Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb* in Moskau erhielt der 27jährige Nachwuchsgeiger Valeri Klimow den 1. Preis.

Der „*David-Campari-Preis*“ in Höhe von fünf Millionen Lire für eine neue Oper wurde in Mailand dem in Amerika lebenden italienischen Komponisten Mario Castelnuovo Tedesco für seine Oper „Der Kaufmann von Venedig“ nach Shakespeare zugesprochen.

Die *Italianische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* hat einen Wettbewerb für Komposition ausgeschrieben. Zugelassen sind Chorwerke, Werke für Solisten und Orchester, Werke für großes Orchester, Kammerorchester und Kammermusik. Die preisgekrönten Werke werden verlegt und durch den italienischen Rundfunk aufgeführt. Einsendungen sind bis zum 31. Dezember 1958 zu richten an: S. I. M. G., Segreteria del Concorso, Via San Pantaleo 66, Rom/Italien.

Verbände und Vereine

Der *Deutsche Sängerbund* veranstaltet seine 8. Deutsche Sängerbundeswoche vom 23. bis 26. Oktober in Wiesbaden. Es sind insgesamt sieben Konzerte und eine Chorfeier vorgesehen.

Im *Deutschen Musikerverband* hat der bisherige Vorsitzende, Kammermusiker Anton Bernbacher, sein Amt niedergelegt.

Eine *Internationale Hugo-Wolf-Gesellschaft* ist in Wien gegründet worden. Sie soll das Erscheinen einer kritischen Gesamtausgabe und die Aufführung selten gespielter Werke des Komponisten fördern.

Eine *Internationale Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Gesellschaft* wurde in Basel ins Leben gerufen. Sie wird insbesondere das Erscheinen von bisher noch nicht veröffentlichten Werken des Komponisten fördern.

Die „*Deutsche Sibelius-Gesellschaft*“ Wiesbaden gab soeben ihre erste Nummer der „Sibelius-Mitteilungen“ heraus, die in weiten Kreisen für Ziel und Zweck der Gesellschaft werben wollen.

Von den Bühnen

Die *Hamburgische Staatsoper* erzielte mit Meyers „Hugenotten“ in einer prunkvollen Aufführung einen überraschend großen Erfolg. Mit Albert Bittner am Pult und ausgezeichneten Solisten fußte die von Erich Bormann inszenierte Darstellung auf der gekürzten Bühnenauffassung von Julius Kapp.

Das *Staatstheater Stuttgart* wird im Juni die Oper „Volpone“ von Francis Burts unter Ferdinand Leitner in der Inszenierung von Günther Rennert mit Gustav Neidlinger uraufführen. Ferner ist in der nächsten Spielzeit die Uraufführung der Oper „Cyrano von Bergerac“ des Stuttgarter Komponisten Otto-Erich Schilling geplant.

Die *Deutsche Oper am Rhein* vermittelt im Duisburger Stadttheater in einer Studioaufführung Kurt Weills Kurzoper „Der Protagonist“. Damit erlebte das Frühwerk des Komponisten nach 30-jähriger Pause seine Wiederaufführung.

Das *Staatstheater Schwerin* brachte Prokofieffs „Verlobung im Kloster“ heraus und kündigt eine Aufführung von Smetanas selten gespielter Oper „Zwei Witwen“ an.

Das *Staatstheater Strasbourg* wird die Mozart-Oper „Idomeneo“ Anfang 1959 in der Fassung von Bernhard Paumgartner aufführen.

Darius Milhaud komponierte für die Berliner Festwochen die einkaktige Oper „Der Mann aus dem Meer“. Sie wird durch das Studio der Städtischen Oper Berlin uraufgeführt. Weitere Aufträge für Kurzopern wurden von der Festwochenleitung vergeben an Humphrey Searls, Werner Thärichen und Wolfgang Fortner.

Ernst Kreneks neuestes Bühnenwerk, die einkaktige Oper „Der Glockenturm“, wurde von der Deutschen Oper am Rhein zur europäischen Erstaufführung erworben.

Otto Reinhold schrieb ein Ballett „Die Nachtigall“ nach einem Libretto von Helmuth Schreiber. Das Werk wird im November im Staatstheater Dresden uraufgeführt.

Heinz Schreier schrieb nach Motiven von Donizetti das Ballett „der Neffe der Marchesa“.

Hermann Henrichs Lustspieloper „Amphitryon“ wird im August an den Städtischen Bühnen Magdeburg uraufgeführt.

Hermann Reutters Einakter „Die Brücke von San Luis Rey“ wird im Laufe der nächsten Monate in zahlreichen Städten, so in Köln, Augsburg, Darmstadt, Frankfurt, Stuttgart und Braunschweig aufgeführt.

Bernd Alois Zimmermann schreibt im Auftrag der Stadt Köln eine Oper nach dem Theaterstück „Die Soldaten“ von J. R. M. Lenz.

Luigi Cherubinis Oper „Medea“ gelangt in einer Neufassung von Horst Goerges und Wilhelm Reinking während der Berliner Festwochen in der Städtischen Oper Berlin zur Erstaufführung. Die Titelpartie singt Inge Borkh. Die gleiche Oper bereitet das Staatstheater Kassel mit Gerda Lammer vor.

Ferenc Fricsey, der Münchener Generalmusikdirektor, wird aus seinem Vertrag mit der Bayerischen Staatsoper nach Ablauf der jetzigen Spielzeit ausscheiden.

Joseph Keilberth, der Leiter der Sinfoniekonzerte des Hamburger Philharmonischen Staatsorchesters, wird seinen 1959 zu Ende gehenden Vertrag nicht

erneuern. Er hat einen Ruf nach München als Generalmusikdirektor der Staatsoper erhalten, dem er voraussichtlich folgen wird.

Otto Ackermann, bisher musikalischer Oberleiter der Kölner Oper, wurde von der Spielzeit 1959/60 an für drei Jahre zum musikalischen Oberleiter des Stadttheaters Zürich gewählt.

Hans Walter Kämpfel, bisher musikalischer Oberleiter in Zürich, wird künftig in Aachen als Nachfolger von Wolfgang Sawallisch tätig sein.

Wieland Wagner wurde als Gastregisseur und Bühnenbildner für die Inszenierung von Carl Orffs „Trionfi“ an der Bayerischen Staatsoper München gewonnen.

Alfredo Bortoluzzi, der Ballettmeister der Essener Oper, verabschiedete sich mit einem Tanzabend, da er sich aus seinem Beruf zurückziehen will.

Das *Stadttheater von Besançon* wurde durch einen Großbrand völlig zerstört. In diesem Theater fanden alljährlich internationale Musikfestspiele statt.

Das Richtfest der im Wiederaufbau befindlichen *Leipziger Oper* soll im Herbst gefeiert werden. Das Theater wird 1700 Plätze enthalten. Die Eröffnung des Hauses ist für Herbst 1960 vorgesehen.

Der Neubau der *Metropolitan Opera* in New York wird von dem deutschen Architekten Walter Unruh durchgeführt. Opernregisseur Herbert Graf wurde zum künstlerischen Berater beim Neubau ernannt.

Vom Rundfunk und Fernsehen

Der *Norddeutsche Rundfunk Hamburg* brachte in einer Aufführung unter Hermann Scherchen „Die Bürgschaft“ von Kurt Weill, ferner unter Wilhelm Schüchter Verdis „Don Carlos“. Ein Sinfoniekonzert unter Hans Rosbaud vermittelte die „Turangalila-Sinfonie“ von Olivier Messiaen. Ferner kam Schoecks „Penthesilea“ zur Sendung.

Der *Westdeutsche Rundfunk Köln* sendete aus Gütersloh Bruckners f-moll-Messe. Ferner erklang Menottis Oper „Amelia geht auf den Ball“ in einer Aufnahme der Schallplattenindustrie. Der Sender übertrug ein Konzert des 100jährigen Hallé-Orchesters aus Hagen, der Geburtsstadt Karl Hallés. Ferner erklang Kreneks „Kette, Kreis und Spiegel“. In der Sendereihe „Komponisten in Nordrhein-Westfalen“ erklang ein Trio von Heinrich Creuzburg.

Radio Bremen vermittelte israelische Musik, Werke von Hans Erich Apostel und Hans Peter Vauk.

Ferner erklangen Werke von Johannes Driessler, der zu den maßgebenden Repräsentanten evangelischer Kirchenmusik gehört. Der Sender gedachte des 125. Geburtstages von Brahms. Karlheinz Stockhausen kam mit elektronischer Musik zu Wort.

Der *Hessische Rundfunk Frankfurt* kündigt in seinem Sommerprogramm eine Fülle von Originalübertragungen und Aufnahmen von internationalen Festspielen aus Edinburgh, Wien, Bergen und Helsinki an. Besonders wichtig wurden die Übertragungen von den Wiesbadener Maifestspielen. Ein „Konzert aus Lugano“ brachte Werke von Brahms und Richard Strauss. Es erklang ferner „Der Barbier von Bagdad“ von Cornelius. Hervorgehoben sei noch das Eröffnungskonzert des 6. Deutschen Jazzfestivals.

Im *Süddeutschen Rundfunk Stuttgart* interpretierte Dietrich Fischer-Dieskau Wolfs Mörike-Liederbuch. Der Sender brachte ferner gehaltvolle Kammermusik von Willy Burkhard sowie dessen Morgenstern-Lieder. Eine Sendung „Musik aus Rumänien“ war in Deutschland wenig bekannten Komponisten gewidmet. Ferner gedachte man in einer Reihe von Sendungen des 125. Geburtstages von Johannes Brahms.

Der *Südwestfunk Baden-Baden* vermittelte Musik von Strawinsky, Messiaen und Hindemith, die für neues Klangbewußtsein charakteristisch waren. Am Pult des Südwestfunk-Orchesters stand Benjamin Britten mit eigenen Werken. Historische Musik war mit Carl Philipp Emanuel Bach und mit einem Vortrag über Musik in Kurmainzer Klöstern vertreten.

Der *Bayerische Rundfunk München* erinnerte an Johannes Brahms. Unter dem Thema „Gehört und wiedergehört“ erklangen Arnold Schönbergs „Fünf Orchesterstücke“, wobei jeweils eine Komposition zweimal aufgeführt wurde, um das Verständnis zu erleichtern.

Radio Österreich brachte ein Konzert der Philharmoniker unter Mario Rossi. In einem Orchesterkonzert der Wiener Singakademie erklang eine Messe von Bruckner. Im 3. Programm stand die Oper „Der Gefangene“ von Luigi Dallapiccola. Mehrere Sendungen rückten das Schaffen zeitgenössischer österreichischer Komponisten in den Vordergrund.

Othmar Schoecks Oper „Penthesilea“ wird vom Süddeutschen Rundfunk gesendet. Die musikalische Leitung hat Ferdinand Leitner. Die Titelpartie singt Martha Mödl.

Hugo Herrmann spielte in zahlreichen amerikanischen Sendern in Chicago, San Francisco und New York eigene Klavierwerke. Ferner hielt er einen Vortrag über „Komponist und Dichtung“.

Gerhard Krause sprach im Berner Studio über Sibelius und seine persönliche Begegnung mit dem Komponisten.

Von Heinz Krause-Graumnitz erklang der Brecht-Zyklus für Chor im Deutschlandsender als Ur-sendung.

Von Siegfried Borris kamen die „Variationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere“ in den Sendern Oslo und Basel zur Aufführung.

Mit der Übertragung des ersten Aktes von Glucks „Orpheus und Eurydike“ beteiligt sich das schwedische Fernsehen erstmals an der Gemeinschaftssendung der europäischen Fernsehsender.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Von Kurt Rasch fand eine Sinfonietta für großes Orchester steigende Beachtung. Sie erklang in Dresden, im Saarländischen Rundfunk und durch Radiodiffusion Paris.

Von Wolfgang Jacobi wurde eine „Kleine Sinfonie“ anlässlich eines großen amerikanischen Jugendtreffens in der Carnegie-Hall in New York aufgeführt.

Von Ernst Pepping erklang die „Serenade für Orchester“ durch das Staatliche Sinfonieorchester Halle.

Karl Hermann Pillneys Einrichtung von Bachs Kunst der Fuge kommt im Rahmen des Straßburger Musikfestes unter Fritz Münch zur Aufführung.

Das Städtische Orchester Magdeburg vermittelte interessante Neuheiten, nämlich ein Klavierkonzert von Grazyna Bacewicz, „Die Teppichweber“ von Hanns Eisler und Schostakowitschs 11. Sinfonie unter Leitung von Gottfried Schwiens.

In einem Gewandhaus-Konzert Leipzig kamen unter Helmut Seydelmann das Triptychon für Orchester von Otto Reinhold, ein Violoncello-Konzert von Fred Malige und Drei Gesänge von Georg Drechsler zur Erstaufführung.

Die Mecklenburgische Staatskapelle Schwerin vermittelte eine Konzert-Ouvertüre von Moniuszko, eine Violin-Fantasie von Josef Suk unter Leitung von Karl Schubert. Neben klassischen und romantischen Werken erklang ferner das 2. Klavierkonzert von Heinrich Sutermeister. Geplant ist eine Aufführung von Händels „Judas Macabäus“.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Von Hans Vogt kommt im Juni in Essen der Liederzyklus „In Praise of Music“ zur Uraufführung. Im Münchener Studio für Neue Musik wird Klaus Schilde die Sonate alla Toccata für Klavier des gleichen Komponisten uraufführen.

Von *Siegfried Borris* kam eine Rhapsodie und Capriccio für Klarinette und Klavier in Berlin zur Aufführung.

Paul Hindemith spielte bei der Uraufführung seines neuen Oktetts in Wien selbst einen Bratschenpart.

Das *Rheinische Kammerorchester Köln* brachte in einem seiner Museumskonzerte nur rheinische Komponisten. Zur Aufführung kamen Werke von Hermann Schroeder, Heinrich Lemacher, Kaspar Roeseling, Bernd Zimmermann und Rudolf Petzold.

Die *Casino-Konzerte in Gelsenkirchen* widmeten einen Abend ausschließlich dem Schaffen von Karl Höller.

Die *Staatskapelle Dresden* führte im letzten Kammerabend unter anderem zeitgenössische Werke von Büttner, Honegger, Messiaen und Strawinsky auf.

Das *Junge Kammerorchester Kiel* unter Leitung von Wilhelm Pfannkuch brachte das zweite Konzert für Streichorchester von Johann Nepomuk David zur erfolgreichen Erstaufführung.

Die *Israelische Philharmonie* gab zur Feier von Israels 10. Staatsjubiläum eine Reihe von Festkonzerten unter Raphael Kubelik. Zur Aufführung kam Beethovens „Neunte“ mit Londoner und Wiener Solisten. Der Tel Aviver Chor unter Eytan Lustig sang in hebräischer Sprache. Das Konzert wurde durch die „Mittelmeer-Sinfonietta“ des Tel Aviver Komponisten M. Avidom eingeleitet.

Die *Deutsche Akademie der Künste in Berlin* veranstaltete zum Gedenken an den fünften Todestag von Serge Prokofieff einen Kammermusikabend.

Chor- und Orgelmusik

Fritz Joachim Lintls „Sonnenhymnen des Echnaton“ für Männerchor und großes Orchester wurden unter Karl Schmidt in Berlin uraufgeführt.

Johann Nepomuk Davids „Requiem chorale“ wird beim Deutschen Bachfest unter Heinz Mende die deutsche Erstaufführung in Stuttgart erleben.

Arnold Schönbergs Chöre „Friede auf Erden“ und der Psalm „De profundis“ erklangen unter Hahn Åstrand neben Chorsätzen von Strawinsky in Malmö. Paul Borch spielte zeitgenössische dänische Orgelmusik.

Von *Karl Marx* kam die Kantate „Ihr müßt wandern“ aus dem Manuskript in der Sophienschule Hannover zur Aufführung.

Hans Friedrich Micheelsens „Tod und Leben“ brachte die Singgemeinde Oberhausen unter Karl Heinrich Schweinsberg mehrfach zur Aufführung. Driesslers „Lyrische Suite“ wurde in

einer Aufnahme für den Sender Hilversum gesungen. Weitere Chöre von Distler, Hessenberg und Micheelsen sind für Radio Zürich vorgesehen.

Händels „Messias“ wurde durch das Christian-Rauch-Gymnasium Arolsen unter Dietrich Krüger aufgeführt.

Werke von *Paul Zoll* und *Fritz Reuter* für Männerchor wurden vom Magdeburger Schubert-Chor anlässlich seines 50jährigen Bestehens unter Willi Maertens erst- und uraufgeführt.

Zeitgenössische Chor- und Orgelmusik von *Martin Wedel*, *Gerhard Günther*, *Eberhard Wenzel* und *Helmut Bräutigam* erklang in Leipzig unter *Georg Winkler*.

Gastspiele und Konzertreisen

Die *Stuttgarter Staatsoper* wird im Theater der Nationen Paris im Juni mit Egks „Revisor“ gastieren. Außerdem bestreitet das Institut das Opernprogramm der Edinburgher Festspiele im August und September. Zur Aufführung kommen „Wildschütz“, „Tristan und Isolde“, „Entführung“ und „Euryanthe“. Auf der Brüsseler Weltausstellung ist das Institut mit Orffs „Antigonae“ vertreten.

Die *Wiener Staatsoper* gastierte mit Wagners „Walküre“ in der Mailänder Scala und erzielte einen außergewöhnlichen Erfolg.

Das *Studio der Städtischen Oper Berlin* unternahm eine Gastspielreise nach Italien. Es gastierte in Neapel mit Blachers „Abstrakter Oper Nr. 1“, Hindemiths „Hin und zurück“, Eric Saties „Socrate“ und Anton von Weberns „Kantate Nr. 2“.

Das *Teatro Piccolo Mailand* bringt in der Städtischen Oper Berlin im Juni zwei Aufführungen von Goldonis „Diener zweier Herren“.

Die *Landesoper Dresden* gastierte in Aussig und Teplitz mit Brecht-Dessaus „Verurteilung des Lukullus“ und Mozarts „Don Giovanni“. Zahlreiche Ehrengäste nahmen daran teil.

Das *Londoner Festival Ballet* bot im Pariser Theater der Nationen mannigfaltige Aufführungen. Dabei fielen die Ballette „Napoli“ und „Symphonie for Fun“ besonders auf.

Das *Amsterdamer Concertgebouw-Orchester* unter *Eduard van Beinum* erzielte auf einer Deutschlandtournee in Düsseldorf einen nachhaltigen Erfolg.

Die *Wiener Philharmoniker* unter *Herbert von Karajan* bereiten für den Herbst nächsten Jahres eine Weltreise vor. Es sind Konzerte in Amerika, Japan, der Sowjetunion und in China geplant.

Symphonieorchester und Chor des Norddeutschen und des *Bayerischen Rundfunks* wurden zum „Septembre Musicale“ nach Montreux im Rahmen der 13. Internationalen Musikfestspiele verpflichtet.

Das *Gewandhausorchester Leipzig* unter Franz Konwitschny führte eine Konzertreise durch Großbritannien durch. Klassische und romantische Werke erklangen in zahlreichen Städten.

Das *Städtische Orchester Bochum* unter Franzpaul Decker erzielte vor allem mit Hindemiths Sinfonischen Metamorphosen in Brüssel einen nachhaltigen Erfolg.

Die *Münchener Choruben* gaben unter Fritz Rothschi in Paris vier Konzerte mit zeitgenössischer geistlicher Musik. Es erklangen Werke von Kaminski, Förster, Sutermeister, Rothschi, Lemacher, Distler und Freistedt.

Der *Obernkirchner Kinderchor*, von Edith Möller geleitet, kehrte von einer zehnwöchigen Konzertreise durch Amerika zurück. Über 40 Konzerte wurden veranstaltet.

Der *Tölzer Knabenchor* unter Gerhard Schmidt führte eine Konzertreise durch Südtirol durch. Altklassische und moderne Meister kamen zur Aufführung.

Der *Thomanerchor* unter Kurt Thomas führte eine Reise durch Nordbayern durch und brachte dabei alte und neue Chormusik von Hessenberg, Fortner und Thomas sowie Bach-Motetten zur Aufführung.

Der *Chor der Landeskirchenmusikschule Dresden* unter Martin Flämig sang anlässlich einer Konzertreise durch das Vogtland Willy Burkhardts „Sintflut“ zum 30. Mal.

Die *Kantorei Graz* unternimmt eine Chorfahrt nach Schleswig-Holstein.

Die *St.-Jacobi-Kantorei Göttingen* plant eine Chorfahrt nach Österreich.

Das *Bläserquintett des Kölner Sinfonieorchesters* unter Karlheinz Stockhausen gastierte mit dessen Komposition „Zeitmaße“ in zahlreichen italienischen Städten.

Otto Klemperer wird in der kommenden Saison in der Londoner Royal Festival Hall 21 Konzerte mit dem Londoner Philharmonischen Orchester geben. Dabei sollen sämtliche neun Sinfonien Beethovens aufgeführt werden.

Stefan Marczyk, der Chefdirigent des Lodzer Philharmonischen Orchesters, dirigierte erstmals in Berlin das Mozart-Orchester.

Vasa Prihoda, begleitet von Otto A. Graef, unternahm eine Tournee durch Westdeutschland.

Ludwig Hoelscher hat während seiner erfolgreichen Konzertreise in der Türkei bei einem Staatsempfang in Ankara musiziert.

Fritz Büdiger wurde eingeladen, an verschiedenen amerikanischen Universitäten eigene Werke aufzuführen und Vorträge über neue deutsche Musik zu halten.

Kurt Thomas, der Leipziger Thomaskantor, erhielt eine Einladung, im kommenden Jahr wieder einen Kursus für Chordirigieren in Bahia-Salvatore, Brasilien, zu leiten und dort ein Händelsches Oratorium aufzuführen.

Verschiedenes

Auf der Kasseler Jahreshauptversammlung der *Musikwissenschaftlichen Kommission* teilte Dr. Harald Heckmann mit, daß er alle Bestände wissenschaftlicher Bibliotheken in Lüttich, Brüssel, Genf, Amsterdam, Den Haag, Leiden, Uppsala, Stockholm, Kopenhagen und Basel nach musikhistorischen Dokumenten durchsucht und zahlreiche Mikroaufnahmen gemacht habe. Das Material wird der Kasseler Quellensammlung eingefügt. Das Archiv wolle alle musikhistorischen Denkmäler und Zeugnisse der Welt allen Interessenten zugänglich machen.

Der Sohn von Béla Bartók hat den wissenschaftlich und musikhistorisch wertvollen Nachlaß seines Vaters der ungarischen Akademie der Wissenschaften übergeben. Bei den zahlreichen Werken und Manuskripten befindet sich auch der Phonograph, den Bartók bei seinen Volksmusikforschungen gebrauchte, und viele Walzen mit Originalaufnahmen arabischer Lieder.

Der Nachlaß von Leo Slezak wurde durch Peter Winter der Bibliothek der Hochschule für Musik München übereignet.

Für John Christopher Smith, Freund von Georg Friedrich Händel, wurde in London in Anwesenheit des Botschafters der Bundesrepublik eine Gedenktafel enthüllt.

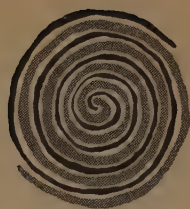
Während des Prager Frühlings 1958 findet eine Ausstellung des Bärenreiter-Verlages Kassel statt. Zum ersten Male nach dem Krieg wird damit in der Tschechoslowakei und für die anlässlich der Prager Festlichkeiten anwesenden Vertreter anderer Oststaaten westdeutsche Musik und Musikliteratur gezeigt.

„Deutsches Musikleben“, heißt eine kleine Broschüre, herausgegeben von Inter Nationes, Bonn, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat Köln. Sie verzeichnet in geschmackvoller Form die wichtigsten musikalischen Veranstaltungen in Deutschland und gibt somit einen lebendigen Überblick über die Vielfalt des Musiklebens in diesem Sommer.

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

1958 · 3



DIE EINZIGE SCHALLAUFNAHME VON BRAHMS

FRITZ BOSE

Briefe und Manuskripte von Brahms gehören zu den Bestsellern in den Katalogen der Autographenhändler. Mit größter Sorgfalt sind von der Nachwelt alle Äußerungen von seiner Hand und alle Dokumente seines Lebensweges gesammelt und fast sämtlich auch im Druck veröffentlicht worden. Um so erstaunlicher ist es, daß ein originelles und ganz einmaliges Dokument von Brahms wenig beachtet und fast völlig unbekannt geblieben ist: *die einzige Schallaufnahme von Brahms am Klavier*. Sie entstand 1889 in Wien im Hause der ihm eng befreundeten Familie Fellingner.

In diesem Jahr machte ein Vertreter des amerikanischen Erfinders Thomas A. Edison, der Deutschamerikaner Theo Wangemann, eine ausgedehnte Europareise, um in den Hauptstädten der alten Welt die geniale Erfindung seines Chefs, den Phonographen, vorzuführen und zu verkaufen. Die schon vor 12 Jahren erfundene Sprechmaschine war inzwischen soweit verbessert, daß man damit auch Musikstücke aufnehmen und wiedergeben konnte. Das Interesse des Publikums war groß, an allen Orten, die Wangemann besuchte, drängte man sich zu den phonographischen Vorführungen und lud ihn und seine Maschine in die Salons, um das Wunder der konservierten menschlichen Stimme zu erleben. Wangemann nahm die ersten Künstler des Kontinents auf seine Wachswalzen auf und führte ihre Stimmportraits den Interessenten vor. Wer es sich irgend leisten konnte, bestellte einen der nicht billigen Apparate, um sich und seine Angehörigen damit aufnehmen zu können. Nur in Petersburg hatte er Pech; man beschuldigte ihn, durch bauchrednerische Künste den Zaren getäuscht zu haben und verwies ihn des Landes.

In Wien gehörte auch Brahms zu den Bewunderern der neuen Erfindung. Er besuchte mehrmals in Begleitung des Ehepaars Fellingner die Vorführungen im Grand Hotel und schrieb voller Begeisterung auf ein Wangemann überreichtes Foto von sich: „Der Ton ist von der Erde nicht.“ Und an Clara Schumann berichtete er¹:

„Wir leben hier jetzt unter dem Zeichen des Phonographen und ich hatte Gelegenheit, ihn oft und behaglich zu hören. Du wirst genug über das neue Wunder gelesen haben oder es Dir beschreiben lassen; es ist wieder, als ob man ein Märchen erlebe. Morgen Abend hat es Dr. Fellingner bei sich zu Haus — wie gemütlich könntest Du nun dabei sitzen — unter Umständen!“

¹ B. Litzmann: Clara Schumann, Bd. III, Leipzig 1910, S. 518

An diesem Abend, an dem außer Brahms auch andere Gäste dem Wunder des Phonographen lauschten, darunter Hanslick und Kalbeck, willigte Brahms endlich auch ein, eine Walze für Theo Wangemann zu bespielen. An einem der folgenden Nachmittage fanden sich beide, Brahms und Wangemann, nochmals im Hause Fellingner ein. Hierüber berichtet einer der Buben Fellingner in seinen Brahms-Erinnerungen²:

„Brahms war sichtlich erregt und sagte, er könne nichts, er sei nicht imstande, zu spielen. So war er von dem Phänomen gepackt. Schließlich setzte er sich dann an den Flügel, und während nun Wangemann und sein Assistent sich beeilten, die damals zu den Aufnahmen nötigen Veranstaltungen zu treffen, insbesondere einen riesigen Blechtrichter unterm Flügel zu befestigen, neckte Brahms sie fortwährend, er könne jetzt nicht mehr warten, fing zu spielen an, und als dann Wangemann die üblichen ankündigenden Worte in den Apparat sprach, rief Brahms dazwischen: ‚gespielt von Frau Dr. Fellingner!‘ Er spielte dann einen seiner ungarischen Tänze (Nr. 1, Anm. des Verf.) und danach noch einen Teil eines Wiener Walzers. Die Wachswalze mit Brahms' Spiel wurde nachher von Wangemann den Eltern geschenkt.“

Offenbar war sie ihm nicht ausreichend für seine Propagandazwecke. Sei es, daß Brahms durch seine Erregung und Ungeduld die Aufnahme verpatzte, sei es, daß die Aufstellung des Apparates falsch oder das Wachs zu hart war, kurz: die Aufnahme war zu leise. Das Grundgeräusch der laufenden Maschine und das Rauschen der abstastenden Nadel überdeckte den Klavierklang weitgehend. Wenn man weiß, daß Klavieraufnahmen auch heute noch Sorgenkinder der Technik sind, ist dieser Versager bei einer der ersten Klavieraufnahmen in der Geschichte der Schallaufzeichnung nicht weiter verwunderlich. Da Brahms zu einer Wiederholung nicht zu bewegen war, blieb es bei dieser einen und einzigen Aufnahme.

Die Walze verblieb im Besitz der Familie Fellingner, anfangs noch oft gespielt, später sorgfältig gehütet, auch als es schon längst keinen Phonographen mehr im Hause Fellingner gab. Erst in den dreißiger Jahren versuchte man, sie wieder abzuspielen und sann auf eine Konservierung und Verbesserung. Richard Fellingner schrieb darüber³:

„Es ist bisher trotz verschiedener Versuche nicht gelungen, ein Verfahren zu finden, die Nebengeräusche zu beseitigen und den Klang genügend zu verstärken, ohne Gefahr zu laufen, die Rolle zu beschädigen. Hoffentlich gelingt es der fortschreitenden Technik, die Rolle zum Klingen zu bringen und der Nachwelt so einen Begriff von Brahms' sonst nie mehr zu hörendem gewaltigem Klavierspiel, wenigstens in diesem einzigen Beispiel, zu erhalten, bevor die Rolle der Einwirkung der Zeit zum Opfer fällt. Musikverständige Ohren haben trotz des schwachen Tons das Überwältigende dieses Spiels beim Abhören der Rolle schon in ihrem gegenwärtigen Zustande zu empfinden vermocht. Gelingt es, die Schwierigkeiten zu besiegen, dann steht noch Herrliches bevor! Brahms hat leider nie wieder in einen Phonographen gespielt.“

Die letzten Konservierungsversuche wurden von mir 1935 im Institut für Lautforschung an der Universität Berlin unternommen. Ich hatte schon einige Erfahrung in der Herstellung von Schallplatten-Umschnitten nach alten Edisonwalzen. Eine galvanische Vervielfältigung üblicher Art kam bei dieser Reliquie nicht in Frage, da hierbei das Original meist zerstört wird. Die Übertragung der Walze war der einzige Weg, der beides erreichen konnte: die Bewahrung des Originals ohne jede Beschädigung und seine Vervielfältigung in beliebiger Stückzahl. Gleichzeitig konnte mit Hilfe der modernen Aufnahmetechnik noch eine Verbesserung des Klanges angestrebt werden. Allerdings waren die Aussichten hierfür sehr gering. Die Aufnahme war bereits am Tage ihrer Entstehung mangelhaft. Durch das häufige Abspielen hatte die sehr empfindliche Wachswalze weiter gelitten und die im Laufe der Jahre erfolgte Austrocknung hatte das ihre dazu beigetragen, sie weiter zu verschlechtern. Schwingungen, die in

² R. Fellingner: „Klänge um Brahms“, Berlin 1933, S. 75

³ a. a. O. S. 76

das Wachs nicht eingeschnitten oder die durch das Abspielen ausgekratzt worden waren, konnte auch das beste elektrische Verfahren nicht hörbar machen. Immerhin war noch mit einiger Anstrengung etwas auf der Walze unter dem mächtigen Störgeräusch hörbar, wenn man die Walze über einen Phonographen laufen ließ.

Die elektrische Abtastung alter Edisonwalzen hatte sich in jahrelangen Versuchen als ungeeignet erwiesen, da hier ein viel zu breites Frequenzspektrum übertragen wird, so daß die Störgeräusche noch stärker in Erscheinung treten als bei dem akustischen Abspielen. Ich verfuhr deshalb wie schon bei früheren Walzenumspielungen, ließ die Walze auf einem Edison-Phonographen aus der Zeit ihrer Entstehung abspielen und nahm die Schwingungen der akustischen Membran mit dem Mikrophon auf und siebte im nachgeschalteten Verstärker die hohen und tiefen Störfrequenzen aus. Nach diesem Verfahren wurde bei der Firma Lindström Berlin eine normale, handelsübliche Schallplattenaufnahme gemacht, der eine kurze gesprochene Einleitung über die Geschichte dieser Walze vorangestellt wurde.

Vom Standpunkt heutiger Schallaufnahmen ist die Platte mit dem Umschnitt nicht zu werten. Die Mängel des Originals konnten auch durch das Verstärken und Sieben nicht ausgeglichen werden. Doch ist alles, was auf der Walze an Schwingungen vorhanden war, auf die Platte gekommen und so verstärkt, daß es nun auch hörbar wurde. Soweit die Störgeräusche im Frequenzgebiet der Klaviertöne lagen, sind sie auch auf dem Umschnitt erhalten geblieben, so daß die schwachen Klaviertöne von dem Geräusch der Walze nicht völlig getrennt werden konnten. Immerhin ist doch wesentlich mehr erkennbar als beim akustischen Abtasten des Originals, und der Umschnitt gibt doch einen Eindruck von dem Spiel des Meisters, wenn auch manche Passagen im Geräuschpegel untergehen. Der Wert des Umschnitts liegt in der Bedeutung dieser Aufnahme als *einzig vorhandenem Schalldokument des Meisters*. Hinzu kommt noch seine Bedeutung als ein besonders *frühes Dokument aus der Geschichte der Schallaufzeichnung* und als *wahrscheinlich älteste Klavieraufnahme*.

Die Aufnahme wurde in kleiner Auflage gepreßt und in die Sammlung von Stimmportraits und Schalldokumenten des Instituts eingereiht. Einige wenige Exemplare wurden auch anderen Archiven überlassen. Die Matrize ging 1945 mit allen übrigen in den Fabrikationsstätten der Firmen Lindström und Electrola in Berlin in der Schlesischen Straße verloren. Ein Umschnitt von der Platte auf Magnetophonband ist in meinem Besitz. Die Originalwalze wurde von den Brüdern Fellingner im Anschluß an die Schallplattenherstellung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin geschenkt. Sie stand unter einem Glassturz im Zimmer des Direktors der Musikabteilung Georg Schünemann, als ich ihn zum letzten Male während des Krieges dort besuchte. Sie wird seit 1945 vermißt.

Technifizierung des Künstlerischen — Gewiß, es klingt nach Verfall und Untergang der Seele. Aber wenn nun, indem das Seelische der Technik anheimfällt, die Technik sich beseelt?

THOMAS MANN

SIEBEN PIANISTEN SPIELEN BEETHOVEN

KLAVIERKONZERT NR. 5, ES-DUR, OP. 73

WILHELM KEMPF, die Berliner Philharmoniker unter Paul van Kempen; Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 374, 30 cm, 33 U; DM 24.—

VLADIMIR HOROWITZ, RCA Victor Symphonie-Orchester unter Fritz Reiner; RCA LM 1718, 30 cm, 33 U; DM 24.—

ROBERT CASADESÚS, The Philharmonic-Symphony Orchestra of New York unter Dimitri Mitropoulos; Philips A 01 215 L, 30 cm, 33 U; DM 24.—

WILHELM BACKHAUS, Wiener Philharmoniker unter Clemens Krauss; Decca LXT 2839, 30 cm, 33 U; DM 24.—

JAKOB GIMPEL, die Berliner Philharmoniker unter Rudolf Kempe. Electrola WCLP 546, 30 cm, 33 U; DM 19.—

WALTER GIESEKING, das Philharmonia Orchester London unter Herbert von Karajan; Columbia WXC 1010, 30 cm, 33 U; DM 24.—

EDWIN FISCHER, das Philharmonia Orchester London unter Wilhelm Furtwängler; Electrola WALP 1051, 30 cm, 33 U; DM 24.—

Die Frage nach der Interpretation Beethovenscher Werke ist für uns zu einem der zentralen Probleme des Beethoven-Verständnisses überhaupt geworden: Sowohl die Wiedergabe seiner Musik wie deren Beurteilung leitet sich von ganz bestimmten Vorstellungen her, die wir vom Wesen und Geist dieser Kunst besitzen. Es sei darum vorab etwas über den Geist des Werkes selbst gesagt, dessen Interpretationen hier besprochen werden sollen. In ihm manifestiert sich durch die vollkommene Verschmelzung des konzertanten und des sinfonischen Prinzips die gleiche spezifisch Beethovensche Eigenart, die alle großen Formen seiner Instrumentalmusik charakteristisch geprägt hat: die symphonische Idee steht im Vordergrund, sie ist das allein Wichtige, dem sich alles übrige unterzuordnen hat. Wir haben es hier also nicht mit einem mehr oder weniger virtuos gehaltenen Solistenkonzert, sondern mit einem *symphonischen Ganzen* zu tun, das sich der äußeren Form des „Konzertes“ lediglich in höchst glänzender Weise bedient, dessen geistige Konzeption aber nicht vom dialogischen Prinzip des Kontrastes zweier gegensätzlicher Partner ausgeht, sondern von deren gemeinsamen Dienst an einer Idee. Jede Interpretation wird daher in erster Linie danach beurteilt werden müssen, inwieweit sie von diesem „Ganzen“ auszugehen und die symphonische Einheit herzustellen vermag, die hier besteht. Die vorliegenden sieben Aufnahmen sollen weniger durch einen detaillierten Vergleich, als aus solcher Gesamtschau heraus gegeneinander gehalten und in ihren typischen Zügen charakterisiert werden.

Kempff trifft den rhapsodischen Duktus des Werkes besonders glücklich; sein hier im guten Sinne virtuos freies und doch gebändigtes Spiel vereint Kraft und Zartheit („visionär“ gestaltetes Seitenthema des 1. Satzes am Ende der Reprise!) bei großer Wandlungsfähigkeit im Ausdruck und je-

weils sinnvoll modifizierter Temponahme zu schöner Einheit. In der Durchführung und beim Reprise-Beginn des 1. Satzes, namentlich aber im dritten Satz, überzeugt er durch mitreißendes Temperament, im Adagio durch männlich-klaren und doch sehr kantablen Anschlag. Sorgfältig ausgewogen ist sein Zusammengehen mit Paul van Kempens Orchesterführung, die gelegentlich noch etwas profilierter sein könnte, im dritten Satz jedoch schön und straff ohne zu scharfe Akzente sich entfaltet. Ihr wie auch Kempffs Spiel fehlt vielleicht nur eines: das Glanzvolle, Strahlende, Jubelnde dieser immer wieder triumphal in der Es-Dur-Region kadenzierenden Akkorde. Zum Teil mag dies auf die etwas „dunkle“ Timbrierung der Aufnahme zurückzuführen sein, möglicherweise aber auch auf den Klang des Flügels und des Orchesters.

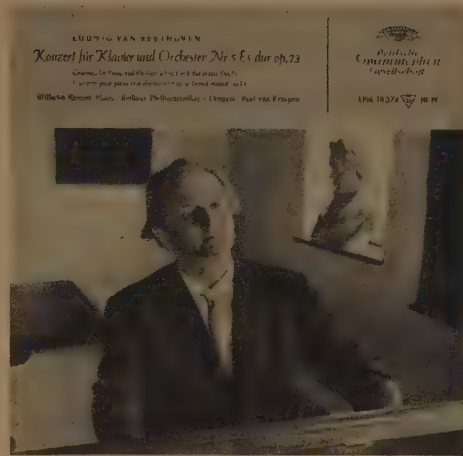
Über Mangel an äußerem Glanz kann man sich bei der Horowitz-Platte kaum beklagen. Hier wird das Orchester von Fritz Reiner sehr pointiert geführt, wirkt jedoch vielfach etwas „gedrillt“ — wie die meisten amerikanischen Perfektionsorchester. Horowitz betont das Virtuose, Bravouröse, ja, er tendiert an verschiedenen Stellen geradezu zum „Reißen“ (Schlußgruppe der Exposition), zum pianistischen Effekt. Im langsamen Satz dagegen findet er auch überraschend warme und weiche Töne. Seine Anschlagskultur ist ungewöhnlich verfeinert, sein technisches Können stupend, die „Leichtigkeit“ aber hier fast zu groß; es fehlt das innere Gewicht, das rein musikalische (nicht nur pianistische!) Verhältnis zu Beethoven. Technisch ist diese Platte nicht immer ganz verzerrungsfrei.

Eine wiederum völlig andere „Richtung“ vertritt die zweite amerikanische Aufnahme mit dem europäischen Solisten Robert Casadesus. Technisch Horowitz gewiß nicht unterlegen, ist sein Spiel das im Detail wohl ausgefeilteste von allen. Mit

letzter Klarheit und rhythmischer Feinnervigkeit arbeitet dieser Pianist die thematischen Entwicklungen heraus; vieles klingt wie gemeißelt; und doch ist sein Anschlag nicht hart, sondern nur sehr „gezielt“ und bestimmt. Vielleicht läßt die Geschliffenheit dieses Stils, dies Überwache, übergenau Disponierte Beethoven im ganzen etwas kühl erscheinen: So bleibt dem Improvisatorischen kein Raum; alles ist (allzu) genau festgelegt. Auch stört eine deutliche Neigung zu raschen Tempi, die von dem Orchester unter *Mitropoulos* unterstützt wird, dessen Leitung noch „straffer“ als die Reiners wirkt und durch die gelegentlich überbetonte Dramatik zu starker Akzente zuweilen die notwendige klassische Ausgewogenheit vermissen läßt. Die Technik dieser Aufnahme übertrifft in ihrer klanglichen Vollenendung alle anderen, kommt jedoch vorzugsweise auf größeren Apparaturen zur Geltung.

Dagegen ist die *Backhaus*-Aufnahme technisch leider völlig unzureichend (sie soll jetzt überarbeitet worden sein). Das klangliche Verhältnis des Klaviers zum Orchester ist so schlecht ausbalanciert, daß der künstlerische Eindruck beträchtlich getrübt wird. Hierauf mag die Enttäuschung über *Backhaus'* Spiel zum guten Teil zurückgehen, das zwar die enge Vertrautheit mit Beethoven auf Schritt und Tritt erkennen läßt, im ganzen aber doch trotz der ausgeprägten Fähigkeit, große Bögen zu spannen, etwas unbeteiligt und akademisch trocken wirkt. Das Tempo wird allzu streng festgehalten (kein Unterschied zwischen Einleitung und „a tempo“ im 1. Satz; 3. Satz zu schwerfällig!), der Anschlag klingt zu herb und undifferenziert, es fehlt ihm jeder Glanz. Man vermißt das unmittelbar Zündende, Genialische, das gerade bei diesem Konzert entscheidend ist. Das Gleiche gilt von *Clemens Krauss'* Begleitung, die zwar die Routine eines erfahrenen Dirigenten, aber auch seine innere Fremdheit zu Beethoven deutlich erkennen läßt.

Äußerste pianistische Disziplin sowie klare und sehr kraftvolle Gestaltung zeichnen *Jakob Gimpels* Spiel aus. Seine Auffassung des Konzerts hat etwas Zwingendes, Unbedingtes, Unerbittliches. Auch bei ihm wirkt manches vielleicht zu genau disponiert, zu überlegt und dadurch nicht ursprünglich und impulsiv genug. Gleichwohl imponiert seine sehr „moderne“ Interpretation durch ihre Logik und eiserne Konsequenz. Das intensiv erarbeitete Detail steht mehr im Vordergrund als die großen Linien, der große Zusammenhang aller Teile, was im langsamen Satz vielleicht am besten beobachtet werden kann. *Kempes* Begleitung erreicht das Spiel *Gimpels* an Intensität bei weitem nicht: sie ist wirklich nur „Begleitung“ (was sie gerade in diesem Werk nicht sein darf!) und tritt für ganze Abschnitte völlig hinter dem Solisten zurück, läßt aber auch in den Orchester-Partien



keine eigentliche „Konzeption“ des Ganzen erkennen, wie *Gimpel* sie in hohem Maße besitzt. Technisch vermag die noch neue Aufnahme voll zu befriedigen.

War hier das Gleichgewicht des Solisten zum Orchester völlig zugunsten des ersteren verschoben, so scheint bei *Giesecking* und *Karajan* genau das Gegenteil der Fall zu sein. Man muß dabei allerdings in Rechnung setzen, daß diese Platte von allen die älteste ist und daß das Klavier hier offensichtlich besonders ungünstig zum Mikrophon steht. Dennoch: *Giesecking* musiziert so wenig wie möglich im Geiste Beethovens. Er „verkleinert“ geradezu die dynamischen, rhythmischen und agogischen, erst recht die ausdrucksmäßigen Dimensionen dieser Musik, die man nicht mit der betulichen Subtilität und der klanglichen Finesse spielen kann, wie sie bei *Mozart* und *Debussy* am Platze sein mögen. Eine solche Interpretation geht völlig am Wesen Beethovenscher Kunst vorbei; wenn man bei dieser Aufnahme überhaupt das Gefühl hat, Beethoven zu hören, dann liegt das nur an *Karajans* „Begleitung“, deren schöne und richtige Akzente nicht nur im schärfsten Gegensatz zu *Gieseckings* „Verniedlichung“ des Konzerts stehen, sondern dessen Gestaltung geradezu beherrschen. Indes ist dies kein Zusammenwirken im Sinne des Konzertes.

Eine ideal zu nennende Partnerschaft wurde überhaupt nur in einer einzigen aller vorliegenden Aufnahmen erreicht: bei *Fischer* und *Furtwängler*. Hier herrscht vollkommenste Übereinstimmung; hier wird der Beethovensche Stil und der spezifisch symphonische Charakter dieses Werkes auf das Genaueste erfaßt und in unvergleichlicher Weise gestaltet. Das Improvisatorisch-Freizügige vereint sich mit dem Kraftvollen und Strahlenden (so bei dem hier wahrhaft „königlichen“ Beginn der Ein-



leitung), die Themata werden gleichermaßen vom Solisten wie vom Orchester in unnachahmlicher Plastik herausgearbeitet (Hauptthema des 1. Satzes!). Straffste Führung und rhythmische Markierung des Ganzen verbinden sich mit der einmaligen Fähigkeit Furtwänglers, die großen Bögen der Entwicklung sichtbar werden und die Musik in jedem Augenblick „atmen“ zu lassen. Wie hier die Holzbläser aus dem Tutti „herauswachsen“, wie jeder Abschnitt sein eignes Leben erhält (es gibt keine „Wiederholung“, sondern nur ein Fortschreiten innerhalb des Ganzen), wie das Wechselspiel von Solist und Orchester Ausdruck eines untrennbar gemeinsamen „Fühlens“ dieser Musik ist, das kann, als Ereignis, wohl nur noch auf dieser Platte nacherlebt werden. So ist diese die eindeutig beste aller Aufnahmen, diejenige, die am meisten aus dem Geiste Beethovens heraus entstand (und die auch technisch einen für ihr Alter noch erstaunlich guten Eindruck macht). Um sie gruppieren sich, zusammenfassend gesehen, die Aufnahmen von Kempff, Gimpel und Casadesus als zwar individuell sehr verschiedene, im Wert aber ebenbürtige Interpretationen in moderner Aufnahmetechnik, denen die durchweg älteren Platten von Horowitz, Backhaus und Giesecking nicht gleichwertig gegenüberstehen.

Joachim von Hecker

Oper — wie sie sein soll

RICHARD STRAUSS: „Der Rosenkavalier“, Komödie für Musik; mit Hilde Güden, Maria Reining, Sena Jurinac, Ludwig Weber, dem Chor der Wiener Staatsoper und den Wiener Philharmonikern; Dirigent Erich Kleiber. Decca LXT 2954/57, 4 mal 30 cm, 33 U, je DM 24.—

Wer je für das Musiktheater aufgeschlossen ist, wird mit die-

sen Platten die restlose Erfüllung seiner Wünsche finden. Sie bringen das liebenswürdigste Werk des Meisters mit einem unvergleichlichen Charme, aber auch mit ungewöhnlicher Stimmkultur und in meisterlichem orchestralem Gepräge. Am Pult stand der aus Wien gebürtige Erich Kleiber, wohl einer der geistvollsten Interpreten dieser Komödie für Musik. Die geistige Klarheit seines Klangbewußtseins grenzte ans Unwahrscheinliche. Ein fanatischer Diener am Werk war er sein Leben lang, aber niemals ein Intellektualist, sondern die Kraft seiner Nachgestaltung war stets von einem innerlich warmen Gefühlston begleitet. All diese Vorzüge seines Dirigierens sind auf dieser Plattenfolge eingefangen. Man wird dieses heiter durchsonnte Werk mit seiner leisen Resignation auf keiner Bühne vollendeter hören, zumal auch ausgezeichnete Sänger zur Verfügung standen. Der schlanke Sopran von Hilde Güden besitzt alle Keuschheit und Reinheit, überzeugend Maria Reining als Feldmarschallin, Sena Jurinac gehört als Octavian zu den besten Vertreterinnen ihres Faches. Ludwig Weber ein ungemein charakteristischer Ochs auf Lerchenau, wenngleich sprachlich vielleicht einige Wünsche offenbleiben. Die übrige Besetzung ist leider nur auf den Platten vermerkt; man sollte sich doch dazu entschließen, trotz der Fülle der Namen eine vollständige Übersicht dem Schallplattenfreund mit in die Hand zu geben, ebenso eine Einführung in das handlungsmäßige Geschehen, wobei zugleich der kulturhistorische Hintergrund aufgehellert werden könnte. Unter den zahlreichen Darstellern finden sich bedeutende Namen, erinnert sei nur an Anton Dermota als Sänger. Ein Abend mit dem „Rosenkavalier“ daheim gehört für den Opernliebhaber zu einem der eindrucksvollsten Erlebnisse, welche die Schallplatte vermitteln kann.

G. H.

FRIEDRICH SMETANA: Die verkaufte Braut, Gesamtaufnahme. Dirigent: Jaroslav Vogel; Solisten, Chor und Orchester des Nationaltheaters Prag. Supraphon SLPV 91—93, 3 mal 30 cm, 33 U, je DM 22.—

Friedrich Smetanas „Verkaufte Braut“ gehört auch in Deutschland zum eisernen Repertoire-Bestand; sie wird alljährlich 100- bis 150mal gespielt. Aber gewiß nicht ebenso oft gut gespielt! Der Rezensent kann sich jedenfalls nicht erinnern, ein einziges Mal eine musikalisch so glanzvolle Wiedergabe auf deutschen Bühnen gehört zu haben, wie sie die drei Schallplatten der tschechoslowakischen Supraphon-Gesellschaft vermitteln. Es ist eine Gesamtaufnahme der Oper, und zwar eine so authentische wie man sie heute überhaupt nur bekommen kann nämlich in der Besetzung des Prager Nationaltheaters. Auch dort finden nicht jeden Abend Festvorstellungen statt, und ich habe schon manche durchschnittliche Opern-Produktion auf den Bret-

tern erlebt, die dem tschechischen Volk wirklich die Welt bedeuten.

Diese Aufnahme jedoch ist von vielen guten Geistern gesegnet. Schon nach der Ouvertüre ist man entzückt: wann erlebt man bei uns das spezifisch Geigerische dieses Fugato-Wirbels so leicht, aus dem Handgelenk gespielt und doch vollkommen präzise! Die Leistung des Orchesters, namentlich auch seiner Holzbläser, ist überwältigend, und sein Dirigent Jaroslav Vogel ein Mann von Geschmack, Temperament und kultiviertem Klangsinn. Furriante und Polkas schnell zu spielen, ist keine besondere Kunst. Sie rassig zu spielen, mit elektrisierenden Akzenten und Schleifern, die haargenau die Grenze zwischen Smetana und einer Dorfmusik zu wahren wissen — das ist offenbar ein Geheimnis, das sich nur erschließt, wenn man auch den heiteren Smetana „ernstnimmt“. An dieser Aufnahme könnten unsere Dirigenten studieren, worauf es wirklich ankommt: daß Innigkeit nicht Sentimentalität bedeuten muß (Vogel nimmt sowohl das B-dur-Liebesduett wie auch das berühmte Sextett schneller, als man es bei uns gewohnt ist), und daß es Stellen in dieser scheinbar so simplen Partitur gibt, deren Sinn man einfach erfühlen muß; so die Reminiszenz des fröhlichen Einleitungs-Chores kurz vor den allerletzten Schlußakten: durch ein *ritardando* wird daraus ein ergreifender Augenblick der Weihe, mit den Eltern segnet auch Smetanas Musik das junge Brautpaar — bei uns wird so oft ahnungslos darüber hinweggehuscht!

Die Stimmen der Sänger klingen vielleicht nicht überwältigend (das entspräche auch gar nicht dem Charakter einer komischen Oper), aber sympathisch und wohlgeschult, und alle Sänger sind glänzende Musikanten: an der Spitze vielleicht der baritoneale Baß K. Kalaš, M. Musilová als Marie, I. Židek mit seinem lyrisch-metallischen Tenor als Hans. Ensembles und Chöre klingen schlechthin perfekt. Auch die technische Qualität der Platten ist zufriedenstellend. K. H.

PETER CORNELIUS: *Der Barbier von Bagdad*. Oskar Czerwenka, Elisabeth Schwarzkopf, Nicolai Gedda, Hermann Prey, Gerhard Unger, Grace Hoffman, Eberhard Wächter, August Jaresch, Rudolf Christ; The Philharmonia Orchestra and Chorus; Dirigent: Erich Leinsdorf. Columbia 33 CX 1400/1401, 2 mal 30 cm, 33 U, je DM 24.—

„Meine Kunst soll eine heitere, einfache, beglückende sein, im Boden des Volkes, der Sitte wurzelnd“ — das sagte Peter Cornelius über sein Komponieren. Für seinen „Barbier von Bagdad“ stimmt das erste: er ist heiter, einfach, beglückend. Doch ist das Werk auch von jenem Element des Volkstümlichen geprägt, das Cornelius meint? Wäre es das: wir hätten, wer weiß, ein weiteres Meisterwerk einer deutschen Komischen Oper! Cornelius' edles Wesen, mehr dem Verhaltenen,

Andeutenden, dem Lyrischen zugewandt, als dem Direkten, Eindeutigen, Dramatischen, wie es die echte Oper nun einmal fordert, hat es uns verwehrt. Sein „Barbier“ hält sich schwer auf der Bühne, in der Bearbeitung Felix Mottls (1884) sowohl, als auch im Original (1904, Max Hasse).

Wieder einmal ist die Schallplatte der Retter. Lange haben wir auf die Aufnahme warten müssen, die uns diese poetische, subtile, zärtlich-intime Partitur, in der auch ein goldlauterer Humor nicht fehlt, erschlösse. Nun ist sie da, mit einer Besetzung, wie sie sich besser kaum denken ließe: Ergötzlich in seiner köstlichen Dickköpfigkeit und aufgeblasenen Wichtigkeit Oskar Czerwenkas Abul Hassan, von feiner Lieblichkeit die Margiana der Elisabeth Schwarzkopf, Nicolai Geddas Nureddin ein schwärmerischer, sehnsüchtiger Verliebter von gewinnendem Charme, Grace Hoffmans Bostana eine freundliche Kunderin kommenden Liebesglücks. Auch die kleineren Rollen sind ausnahmslos vorzüglich besetzt. Und ebenso vorzüglich, sauber, beschwingt und prägnant singend, ist auch der Chor, nicht der unwichtigste Akteur in unserem Werk. Erich Leinsdorf lauscht der feinfazettierten Partitur alle Geheimnisse ab, läßt das ausgezeichnete Orchester in Lyrismen mitschwingen, setzt klare, doch nie derbe Akzente, wo sie sich aufdrängen, weiß insbesondere den Humor (bei den Auftritten Abul Hassans) recht munter zu verlebendigen.

Die Aufnahmetechnik ist perfekt; eine besondere Feinheit verdient hervorgehoben zu werden: die Art und Weise, wie der Gebetsruf der drei Muezzin — als ein Ruf aus verschiedenen Richtungen, doch immerhin musikalisch gesehen ein Terzett — in subtiler Abstufung eingefügt ist. Solisten, Chor und Orchester sind in gutem Gleichgewicht; Vokales und Instrumentales klingt bis ins einzelne natürlich und lebendig. G. F.

Geistliche Musik

NIKOLAUS BRUHNS: „Mein Herz ist bereit“ Geistliches Konzert für Baß, Solovioline und Continuo. Hans-Olaf Hudemann (Baß), Barbara Renner (Solovioline), Barbara Brauckmann (Violoncello), Arno Schönstedt (Positiv). Capella T 71 891 F, 17 cm, 45 U, DM 7.50

Von den zwölf heute als echt bezeichneten Kirchenkantaten von Nikolaus Bruhns ist dieses geistliche Konzert für den schon mit 32 Jahren verstorbenen Husumer Kantor besonders charakteristisch. Er war ein vorzüglicher Geiger, und die Zuhörer bestaunten besonders seine große Fertigkeit im doppelgriffigen Spiel. Mattheson beschreibt uns, wie dieser hochbegabte Lieblingsschüler Buxtehudes sein Violinvirtuosentum mit dem Kantorenamt zu verbinden verstand. „... es schien, als ob sich zwei, drei und mehrere zugleich hören ließen, wenn er spielte, so zerarbeitete er sich oben mit

der Violine, indem er mit den Füßen vermittelt einer schicklichen Pedalstimme den Baß dazu spielte". Die Violine gibt in diesem geistlichen Konzert in einer breit angelegten Einleitung den Ton an. Sie bleibt während der ganzen Kantate auch beim Konzertieren mit der vox-humana führend. In der vorliegenden Platte wird die Solovioline Barbara Renners von Hans-Olaf Hudemanns herrlich klingendem Baß weit überstrahlt, wodurch das Psalmenwort zwar an Gewicht gewinnt, die Wiedergabe aber an Ausgewogenheit etwas einbüßt.

M. L.

HEINRICH SCHÜTZ: *Musicalische Exequien*. Elisabeth Lindermeyer, Anneliese Seitz (Sopran); Ruth Michaelis (Alt); Friedrich Brückner-Rüggeberg (Tenor); Rudolf Gantner (Tenor); Brian Hanson, Max Proebstl (Baß); Oswald Uhl (Viola da gamba); Franz Ortner (Kontrabaß); Heinrich Wisniewer (Orgel); Heinrich-Schütz-Chor, München, Dirigent: Karl Richter. Archiv Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon Gesellschaft. APM 14 023, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Begräbnismusiken bildeten im Zeitalter des Barock, in dem der Mensch viel stärker an die irdische Vergänglichkeit dachte als in unserer schnellebigen Zeit, einen verbreiteten Zweig der musica sacra. Die Exequien von Heinrich Schütz gelten als die wertvollsten dieser Gattung. Über die Aufführung und Besetzung hat der Komponist in einem Vorwort zu der Erstausgabe (Dresden 1636) genaue Anweisungen gegeben, so daß von vornherein eine gültige Darstellung erwartet werden kann. Auf der vorliegenden Langspielplatte befolgt Karl Richter jene „Ordinanten“. Durch die Auswahl der sieben Solisten, ihre feine klangliche Abstimmung untereinander und mit den Sängern des Heinrich-Schütz-Kreises, München, durch die ausgewogene Behandlung der Generalbaßinstrumente (Viola da gamba und Kontrabaß) mit der Orgel und den Vokalistinnen erzielt Richter eine mustergültige Wiedergabe des Werkes. Vorzüglich klingt die Solostelle der beiden Bässe im zweiten Teil des Konzertes in Form einer „teutschen Begräbnis-Missa“ („Unser Leben währet siebenzig Jahr“), und herrlich überirdisch wirken die schwebenden Stimmen der Seraphime über dem Chor im Canticum B. Simeonis.

M. L.

ERNST PEPPING: *Motette „Jesus und Nikodemus“*; *Morette „Kommt, Gott Tröster“*; Göttinger Stadtkantorei, Leitung: Ludwig Doormann. Capella T 71 696 M, 25 cm, 33 U, DM 12.—

Zwei ausgesuchte schöne Beispiele aus Peppings A-cappella-Werk: eine Evangelien- und eine Liedmotette. In der ersten teilt der Komponist den Fragen des Pharisäers eine trockene, drängende Zweistimmigkeit in relativ enger Tenor-Baß-Lage zu; die Antworten des Heilandes erklingen dagegen vierstimmig in lockerem, weit nach der Tiefe und Höhe auseinandergezogenem Satz. Die zunehmende Erregtheit der Gedanken

und Sinnbilder scheint durchaus nach alter Praxis der *musica reservata* erfaßt, das ganze geistliche Streitgespräch nach klarer rhetorischer Regel unter Nutzung der Dynamik und manchmal auch der zugeschräkten Chromatik nach vollzogen. Einen ähnlich in der Betrachtung ruhenden, mit dramatisch-ekstatischen Momenten durchsetzten Grundzug hat die Liedmotette auf der Plattenrückseite mit ihren teils voneinander abgesetzten, teils steigend aneinandergeklammerten sieben Strophen und reich umspielten, wandernden, versteckten, offenliegenden cantus-firmus-Abschnitten. Die Göttinger-Stadtkantorei meistert beide Werke mit sicherer Intonation und gleichmäßig aufgehelltem Stimmkolorit; auch die Aufnahmetechnik ist recht gut.

-tz

Lieder und Chöre

FRANZ SCHUBERT: *Die Winterreise nach Gedichten von Wilhelm Müller*. Karl Schmitt-Walter, Bariton, Hubert Glessen, Klavier. Decca LXT 2799/80. 2 mal 30 cm, 33 U, je DM 24.—

Welten trennen die „Winterreise“ von der „Schönen Müllerin“: lebt sich hier jugendlich-schwärmerisches Gefühl in Glück und Trauer melodien-selig aus, so ereignet sich dort die Tragödie eines Mannes, die Schubert selbst schaurig genannt hat. Und diesen männlichen Grundzug von aller Weichlichkeit und Larmoyanz ferngehalten zu haben, das ist das große Verdienst Karl Schmitt-Walters, um dessentwillen dieser Produktion viele Freunde zu wünschen sind. Mit schöner Verhaltensart, unter völligem Verzicht auf irgendeine subjektive „Auffassung“ macht dieser reife Künstler den tiefen Gemütsgehalt jedes dieser 24 Stücke lebendig — genau nach Schuberts eigenem Willen, der einmal einem Freund gegenüber allen übertriebenen Ausdruck beim Vortrag seiner Lieder verwarf, weil der Ausdruck schon in der Melodie selbst liege. Was alles dazu notwendig ist: absolute Treffsicherheit in der Wahl der Tempi und ihre strenge, rubatofreie Einhaltung, feinfühligste Phrasierungskunst, liebevolle Befolgung auch der kleinsten Ausführungsvorschrift, das steht Schmitt-Walter beglückend zu Gebote, höchstens daß das erste Lied nach altem schlechtem Brauch erheblich überdehnt ist: die hier vorgeschriebenen mäßigen $\frac{2}{4}$ sind die gleichen wie etwa im „Wegweiser“. Dafür erbringt sein hohes Einfühlungsvermögen aber manche treffende und überraschende Nuance, besonders in der „Post“. Fast ist man in Gefahr, neben diesen künstlerisch musikalischen Vorzügen die rein sängerische Leistung nicht gebührend zu würdigen, obwohl diese schöne, lyrisch-sonnore Stimme jeder Ausdrucksabsicht in geschmeidiger Ausgeglichenheit zu gehorchen vermag und eine nicht eben häufige vollkommene Verschmelzung von deklamatorischem und melo-

diösem Element erreicht ist. Hubert Giessen ist erfreulicherweise mehr Partner als Begleiter und bemüht sich mit Glück, der Bedeutung des Klavierparts mit seiner zeichnerischen Schärfe ohne Aufdringlichkeit gerecht zu werden. G. B.

JOSEPH HAYDN: *Die Jahreszeiten*. Oratorium. Solisten: Elfride Trötschel, Walther Ludwig, Josef Greindl; Rias Kammerchor, Chor der St. Hedwigs-Kathedrale, Rias Symphonie-Orchester Berlin. Dirigent: Ferenc Fricsay. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 025/28, 4 mal 30 cm, 33 U. In Geschenk-Kassette DM 96.—. Einführung im Textbuch: Walther Friedländer.

Unter den namhaften Chorwerken deutscher Zunge darf eine Gesamtaufnahme der Haydnschen „Jahreszeiten“ nicht fehlen. Zu der etwas älteren, noch von Clemens Krauss dirigierten Einspielung der Firma Odeon hat vor wenigen Jahren die Deutsche Grammophon Gesellschaft eine neue hinzugefügt, die sie Ferenc Fricsay anvertraut hat. Im Unterschied zu der noch drei Platten umfassenden Odeon-Serie hat jetzt die DGG, der natürlichen Gliederung des Werkes folgend, auch vier Platten vorgelegt und damit dem eigentlichen Sinn entsprochen. Zu unserer Aufnahme, die noch aus der letzten Zeit von Fricsays Berliner Tätigkeit stammt, hat sich dieser denn auch weitgehend der Mitwirkung Berliner Künstler bedient: des ihm viele Jahre hindurch unterstellten Rias Symphonie-Orchesters (jetzt unter dem Namen: Radio-Symphonie-Orchester spielend), des St. Hedwigs-Kathedral-Chors sowie des Rias Kammerchors und der Solisten Elfride Trötschel, Walther Ludwig und Josef Greindl.

Rein technisch gesehen, steht diese Darbietung auf einem bemerkenswert hohen Niveau; doch die letzte Beglückung, die eigentlich gerade von diesem Opus ausstrahlen müßte, will sich nur teilweise einstellen. Dies ist in erster Linie daraus zu erklären, daß Fricsay mit dem von ihm sicher geführten Apparat zwar stets sauber und korrekt musiziert, aber wohl doch zu wenig beschwingt und gelöst, um das Geheimnis dieser einfachen Genialität ganz zu erfassen. So darf etwa die Orchestereinleitung des „Frühling“ keinesfalls metronomisch starr, d. h. ohne Ausdruck taktiert werden — diese Affinität, dieses Wissen selbst um die Hintergründigkeiten, muß angeboren sein, erarbeiten läßt es sich nicht. Zu den empfindlichen Mängeln der Aufnahme gehört es, daß das an sich gut spielende Orchester eigentlich überall völlig hinter der absolut dominierenden Chormasse zurücktritt, ja oft genug kaum mehr zu hören ist. So sind die Gewichte hier von vornherein unziemlich verschoben; dem hervorragend instruierten Chor wendet Fricsay allerdings seine volle Aufmerksamkeit zu. Die drei Solisten sind allesamt markant im Timbre und überdies höchst singe- erfahrene, doch wollen sich im Nebeneinander- und



im Zusammenklang ihre Stimmen nicht recht binden.

Der eng mensurierte Sopran von Elfride Trötschel ist überaus sicher und auch musikalisch reizvoll geführt; die Naivität ihres Landmädchens Hanne wird freilich nicht ganz glaubhaft. Walther Ludwig, gesanglich in bester Verfassung, entspricht als junger Bauer Lukas diesem Milieu schon besser. Joseph Greindl, als dem Pächter Simon, liegt nicht so sehr die leichte Beweglichkeit, die Gewandtheit in den auch hier geforderten Koloraturen, als vielmehr die pastorale Würde des älteren Mannes, der in seine Rezitative den ganzen Ernst seiner Persönlichkeit legt und mit seinem Schauen hinter die Dinge dann speziell im „Winter“ einen absoluten Höhepunkt erreicht. W. B.

Farbige Orchestermusik

CLAUDE DEBUSSY: *La mer*. Drei symphonische Skizzen. MAURICE RAVEL: *Ma mère l'Oye*. Suite. Dirigent: Ernest Ansermet; Orchestre de la Suisse Romande. Decca LXT 2632, 30 cm, 33 U, DM 24.—

CLAUDE DEBUSSY: *La mer*. Drei symphonische Skizzen. — *Ibéria* (Nr. 2 aus „Trois Images pour orchestre“). Dirigent: D. E. Inghelbrecht; Orchestre du Théâtre des Champs Elysées. Telefunken BLE 14 008, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Ernest Ansermet, unermüdlicher Interpret und Vorkämpfer der Moderne, beherrscht in unvergleichlicher Weise die Palette des impressionistischen Orchesterklanges; unter seinem „Zauberstab“ bringt das Orchestre de la Suisse Romande die „Meeres-Impressionen“, die Debussy mit der Partitur der unmittelbar nach „Pelléas et Mélisande“ entstandenen symphonischen Skizzen „La mer“ (1903—1905) eingefangen hat, in größter

Vollendung zu klingender Wirklichkeit. Im Gegensatz zu D. E. Inghelbrecht, der dieses bedeutende Orchesterwerk Debussys mit dem Orchestre du Théâtre des Champs Elysées etwas zu pathetisch, d. h. zu „Straussisch“, musiziert, bleibt Ansermet immer dezent, werkgerecht Debussys Schilderung des Meeres vermittelnd, wie er ebenso Ravel's „Ma mère l'Oye“, das ursprünglich für Klavier zu vier Händen komponierte, erst später instrumentierte Kinderstück, ganz im Sinne des Komponisten wiedergibt. Die Aufführung von „Ibéria“, dem Kernstück der „Trois Images pour orchestre“, wird unter Inghelbrechts Leitung dagegen zu einem seltenen Erlebnis: die rhythmischen Raffinessen dieses die französisch-iberische Geistesverbundenheit dokumentierenden Stückes werden ebenso gemeistert wie die fast artistische Verwendung der einzelnen Instrumente; das spanische Volkstreiben, die sinnliche Glut des südlichen Lebens erstehen in einmaliger Vollendung. Beide Platten sind technisch gut, wenngleich die letzte Ausgewogenheit in der Aufnahmetechnik (besonders bei Telefunken) nicht ganz erreicht wurde; in beiden Fällen handelt es sich wohl um etwas ältere Aufnahmen, was schon aus den wenig ansprechenden Plattentaschen (ohne den heute üblichen Einführungstext in die Werke!) zu ersehen ist. W. R.

MODEST MUSSORGSKY UND MAURICE RAVEL: *Bilder einer Ausstellung*. Philharmonia Orchestra London, Dirigent: Herbert von Karajan. Columbia WCX 1421, 30 cm, 33 U, DM 24.—, Tschechische Philharmonie Prag, Dirigent: Antonio Pedrotti. Supraphon LPV 200, 30 cm, 33 U, DM 22.—

Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“, von Gemälden seines Freundes Hartmann angeregt und 1874 komponiert, waren als Klavierkomposition ebenso genial wie erfolglos. Man verstand weder den kantigen Klaviersatz noch die harmonischen Kühnheiten; die unaufgelösten Dissonanzketten, die Mussorgsky etwa in der mystisch-gespenstischen Klangvision der Pariser Katakomben dem Hörer zumutet, mußten die Zeitgenossen befremden. Er hat auch hier wie im Boris Godunow vieles vorausgeahnt, was erst die französischen Impressionisten Jahrzehnte später geläufig machten.

Maurice Ravel erkannte nicht nur die Kühnheit der Faktur, sondern auch die geheimen Farbwerte dieser musikalischen Bilder, und seine Instrumentation, die man nur kongenial nennen kann, hat dieser Suite triumphalen posthumen Einzug in die Konzertsäle der Welt gesichert. Die beiden Aufnahmen lassen fesselnde Vergleiche zu. Die Wiedergabe hat freilich in beiden Fällen so hohes Niveau, daß man nur Nuancen wertet, wenn man einerseits dem Dirigenten Karajan, andererseits der Tschechischen Philharmonie den Vorzug gibt. Karajan arbeitet die dynamischen Kontraste spannungsvoller heraus; so wenn er den rumpelnden Bauernwagen (Bydlo) geradezu plastisch greifbar

heranrollen und sich bis zum verdämmernden Hall entfernen läßt, wenn er den Hexenritt der Baba Jaga ins Dämonische steigert, das Große Tor von Kiew wie eine grandiose Apotheose des alten Rußland vor dem Hörer aufbaut. Pedrotti, der Gast-dirigent der Prager, gibt sich etwas zurückhaltender. Wo es um klangliche Feinheiten geht wie in dem melancholischen Gesang des Alten Schlosses, den er unerhört verhauchen läßt, im graziösen Spiel der Kinder („Tuilerien“), im burlesken Ballett der Küchlein, dort besteht er glänzend selbst neben Karajan, dem feinsinnreichen, und das tschechische Meisterorchester, besonders die Holzbläsergruppe, bietet schier Unübertreffliches an Genauigkeit und Schlankheit des Klangs. Aufnahmetechnisch sind beide Langspielplatten erstklassig, die von Supraphon hat ein etwas stärkeres Knistergeräusch. K. H.

Konzertante Werke

ANTONIO VIVALDI: *Concerto für Streicher „alla rustica“*, Oboenkonzerte d-moll und F-dur, Fagottkonzert e-moll, Sinfonie I (C-dur) und II (G-Dur). Die Zagreber Solisten unter Leitung von Antonio Janigro mit den Solisten André Lardot (Oboe), Rudolf Klepac (Fagott), Anton Heiller (Cembalo). Amadeo AVRS 6051, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Was noch vor einigen Jahren der Wissenschaft (vgl. „Musikforschung“ 1951, Heft 4) mehr als Hypothese erschien, das bestätigt diese Platte glänzend: nämlich die starke und für viele gewiß überraschende Neigung Vivaldis zum Bläserklang. Zwei Oboenkonzerte und ein Fagottkonzert liegen hier neben den Sinfonien vor, beide Musterbeispiele für die wendige Handhabung der Holzblasinstrumente im europäischen Süden zu einer Zeit, in der wir sie noch gern für den Norden reservierten. Zweierlei fällt aber darüber hinaus noch auf: zunächst die enorme Rolle, die der Rhythmiker Vivaldi bei der Charakterisierung seines Stils beanspruchen darf, weil er mit kecken Synkopierungen im ersten Oboenkonzert, aber auch im Schlußsatz der ersten Sinfonie, die Motorik seiner im ganzen immer sehr kurzen und prägnanten Sätze aufrecht erhält oder aber auch mit Unisono-Tonrepetitionen, so etwa im zweiten Oboenkonzert, sich gern in die Nähe Händels begibt. Zum anderen aber fesselt die Rolle der Chromatik, besonders wieder im ersten Oboenkonzert, die gleich weit entfernt ist von dem Klangspiel madrigalischer Technik wie von der späteren Aufweichung des Akkords. Das Concerto „alla rustica“ scheint sich seinem ländlichen Thema in der von Vivaldi längst bekannten, aber viel zu wenig gekannten Art der Programmatik vor allem in einer gewissen Monotonie und bäuerlichen Tanzart verschrieben zu haben. In der hervorragenden Ausführung der Werke durch die Zagreber So-

listen haben wir hier ein prächtiges Dokument italienischer Konzertmusik an der Schwelle der Neuzeit vor uns. O. R.

W. A. MOZART: Konzert für Horn und Orchester in Es-dur, K. V. 447; Konzert für Fagott und Orchester in B-dur, K. V. 191. Franz Koch (Horn), Leo Czermak (Fagott), Dirigent: Bernhard Paumgartner, Orchester: Die Wiener Philharmoniker. Philips Mozart Jubiläumsausgabe 1956 A 00779 R, 25 cm, 33 U, DM 17.—

Der Name des bedeutenden Salzburger Mozartkenners Bernhard Paumgartner, der die gesamte Publikation „Mozart-Jubiläumsausgabe 1956“ der Firma Philips betreut hat, garantiert eigentlich die einwandfreie technische und künstlerische Güte dieser Aufnahmen. Diese Jubiläums-Reihe beachtet vor allem den wenig bekannten, den unpopulären Mozart, dessen in allen Musizergattungen weit verstreute Delikatessen eigentlich nur von dem Mozart-Freund und -Kenner gesucht und geliebt werden. Diesem ist auch eine bloße Gelegenheitsarbeit wie das Konzert für Fagott in seiner gefälligen Unterhaltsamkeit eine kleine vergnügte Köstlichkeit. Ja man entdeckt mit Erstaunen, welche menschlich warmen Töne ein echter Musiker diesem Instrument zu entlocken weiß, dem so leicht eine gewisse Komik angeheftet wird. Das Hornkonzert ist das dritte dieser Art und gilt als das feinste und eleganteste von den vier Konzerten, die Mozart für dieses Instrument geschrieben hat. Franz Koch bläst es auch mit edlem Ton und virtuoser Leichtigkeit, die gerade dieses Konzert verlangt. Da die Begleitung durch die Wiener Symphoniker unter Bernhard Paumgartner mit hoher Aufmerksamkeit ausgeführt ist, besitzt diese Platte einen eigenen, ungetrübten Reiz. J. H.

Jazz — original und originell

JAZZTIME MÜNCHEN, BERLIN, WIEN, STÜTTGART, BASEL, LONDON, STOCKHOLM. Bertelsmann Schallplattenring Nr. 7590, 7597, 7604, 7608, 7659, 7660, 7661; je 17 cm, 45 U, je DM 7.50

Der Jazz ist heute längst keine Angelegenheit mehr, die ausschließlich auf die USA beschränkt ist. Er ist — im besten Sinne — international. Aus dieser Erkenntnis heraus hat der Bertelsmann-Verlag, der vor zwei Jahren seine Produktion begann, sein Jazz-Repertoire so international wie möglich gestaltet. Abgesehen von einigen amerikanischen Stars, die in Deutschland Gastspiele gaben und Platten einspielten, ruht der Schwerpunkt bisher noch auf der Produktion mit deutschen Ensembles wie den „Spree City Stompers“, Hans Koller und Fatty George.

Eine Ausweitung beginnt sich mit der „Jazztime“-Serie abzuzeichnen, von der bisher sieben kleine Langspielplatten vorliegen. Drei von ihnen sind in

Deutschland entstanden, und zwar in den Städten Berlin, Stuttgart und München. In moderner Swingmanier spielt das Brocksieper-Quartett in „Jazztime München“. Während des ganzen Krieges und auch noch in den Nachkriegsjahren, als es keine Platten amerikanischen Ursprungs gab, war Brocksieper, wie seine Anhänger ihn nennen, der einzige „Lieferant“ von Themen wie „Caravan“, „C Jam Blues“ und „Sweet Lorraine“. Seitdem hörte man auf Platten nichts mehr von ihm. Die Wiederbegegnung ist erfreulich, zumal auch Fred Spannuth und Carlos Diernhammer dabei sind. Die neue Platte „Jazztime Stuttgart“ von Horst Jankowski bringt neue Überraschungen und zeigt, daß der Benjamin unter den deutschen Jazz-Stars ständig in der Weiterentwicklung ist. Das Rediske-Quintett, eines der ältesten deutschen Jazzensembles, das bis auf eine Ausnahme nun bald zehn Jahre in gleicher Besetzung musiziert, bringt auf „Jazztime Berlin“ einen sehr vielseitigen Querschnitt seines Könnens, von Dixieland über Swing und konzertante Einlage bis zum modernen Jazz mit der Gesangs-Neuentdeckung Ingrid Werner. Die ausländische Jazztime-Serie bringt zwei Big-Bands und zwei Combos. Beide Big-Bands sind allerdings keine regulären Ensembles, sondern speziell für diese Aufnahmen zusammengestellt, was den Vorteil hat, daß die besten verfügbaren Talente verpflichtet werden konnten. „Jazztime London“ steht unter Leitung von Johnny Keating, dem Arrangeur Ted Heath, mit Solisten wie Don Rendell, Ronnie Verrell, George Chisholm und vor allem Ronnie Ross, der als Vertreter Englands am Jazzfestival in Newport teilnimmt. „Jazztime Stockholm“ wurde von Gösta Theselius geleitet und ist mit Stars gespickt: Arne Domnerus, Lars Gullin, Ake Persson und Bengt Hallberg, um nur vier zu nennen. „Jazztime Basel“ verdient besonders herausgestellt zu werden, da die Platte im Rahmen des Hazy-Osterwald-Sextetts die letzten Aufnahmen des großen deutschen Klarinettenisten Ernst Höllerhagen bringt. Bleibt noch „Jazztime Wien“ mit den „Austrian All Stars“, darunter der amerikanische Trompeter Dick Murphy, der aber Österreich zu seiner neuen Heimat gemacht hat.

Für den eingefleischten „Fan“ mag dies vielleicht „Ersatz“ sein. Ihm sei gesagt, daß die nicht-deutschen Aufnahmen samt und sonders für die amerikanische Marke „Bally“ aufgenommen wurden und nie bei uns zu hören wären, wenn Bertelsmann sie nicht herausgebracht hätte. Sch.-K.

Möchten Sie Sprachen lernen?

ENGLISCH. Kursus mit vier Platten, verfaßt von Dr. Kurt Riemer in Verbindung mit der englischen Abteilung der Langenscheidt-Redaktion, gesprochen von Mrs. Miriam Webb, Mrs. Lilian Jones, Mr. Joe Uren, Mr. Robert Constantine, hergestellt von der Deutschen Grammophon Gesellschaft im Verlag Langenscheidt Berlin. LA 73 001 — 04 A, 4 mal 17 cm, 45 U, je DM 6.—

„Get up, please! It is time!“ Ja, es ist wirklich höchste Zeit, daß Sie aufstehen und sich diesen ausgezeichneten Schallplattenkursus besorgen. Sie lernen Englisch wirklich spielend leicht, aber nicht als Spielerei. Ein erfahrener Anglist hat hier in unterhaltsamer Form insgesamt 16 Szenen zu einem Lehrgang zusammengefügt, der einen Tag aus dem Leben eines Englandreisenden behandelt. Sie machen daher Bekanntschaft mit dem notwendigen Wortschatz, vor allem aber haben Sie Gelegenheit, sich immer wieder die Platte vorzuspielen, so daß Ihnen der Tonfall zur Selbstverständlichkeit wird. Vorspielen, zuhören, nachlesen und nachsprechen, etwas Einfacheres gibt es nicht. Sie haben dabei ständig die lautmäßige Kontrolle und entgehen so der Gefahr, sich etwas Falsches einzuprägen. Den gesprochenen Text finden Sie in Beiheften abgedruckt und übersetzt und erfahren gleichzeitig das Nötigste von der Grammatik und dem Wortschatz. Kleine Illustrationen helfen Ihrem Gedächtnis auf. Am Schluß eines jeden Heftes gibt es Übungen zu lösen und auch Vokabeln zu lernen, die leider sein müssen. Selten ist das Lernen einer Sprache so leicht und anschaulich gemacht worden, wie es hier der Fall ist. Sie erfahren das Nötigste von Land und Leuten und erobern sich die Sprache gleichsam im Vorbeigehen. Nur ein ganz klein wenig Willen müssen Sie mitbringen, sich die Platten täglich mehrmals vorzuspielen. Sie werden überrascht sein, welche Fortschritte Sie machen. Am Schluß des Kurses kennen Sie etwa 800 Wörter und sind in der Lage, sich damit zu verständigen. Ein pädagogisches Meisterwerk, das fernab aller trockenen Einpaukereien liegt, sondern vielmehr unmittelbar aus dem Leben heraus die Errungenschaft der Technik in den Dienst allgemeiner Bildung stellt.

Der Dichter spricht

GERHART HAUPTMANN: *Lyrik, gesprochen von Gisela Mattshent und Gert Westphal. Bertelsmann Schallplattenring 7720, 17 cm, 45 U, DM 5.—*

WERNER BERGENGRUEN: *Das Netz, gesprochen vom Dichter. Christophorus-Verlag Herder Freiburg i. Br. CLP 71 574, 25 cm, 33 U, DM 16.—*

WILHELM BUSCH: *Der Nöckergreis; Kritik des Herzens; Zu guter Letzt, gesprochen von Erich Ponto. Electrola 7 EGW 11—8344, 17 cm, 45 U, DM 7.50*

Dichterworte auf Schallplatten haben einen eigenen Reiz. Sie entschleiern mitunter tiefer als beim Lesen ihren Sinngehalt, werden zu Begegnungen, die dem Hörer unendlich viel bedeuten können. In der Stille des Heimes gewinnt das gesprochene Dichterwort an Plastik und Größe, an

Eindringlichkeit und Tiefe. Der Sprachleib des Wortes tritt in seiner ganzen Bedeutungsschwere, aber auch mitunter in seiner humorgewürzten Leichtigkeit zutage. Der Hörer gewinnt ein anderes Verhältnis zum Gedicht als der Leser. Das trifft insonderheit auf die Platten zu, die hier zur Erörterung stehen. Gerhart Hauptmann als Lyriker dürfte dabei gewiß vielen nur wenig bekannt sein. Man schätzt den Dramatiker und Epiker und übersieht nur allzu oft den rhythmischen Gehalt seiner Verse. In schmuckloser Wortkunst wird Wesenhaftes ausgesagt. Die Auswahl der acht Gedichte erstreckt sich über weiträumige Schaffensperioden Hauptmanns. Sie reicht hinab bis in die individuelle Aussage aus frühen Tagen („Es stieg ein Morgen“) und bis zur Naturlyrik der späteren Jahre („Süße Luft und zartes Werden“). Das ergibt eine reiche Spannweite, die Gert Westphal und Gisela Mattshent mit innerer Dynamik erfüllen.

Man kennt den Dichter Werner Bergengruen nicht nur als einen Meister des Wortes, als einen bedeutenden Erzähler, der menschliche Konflikte zu gestalten vermag, sondern auch als einen Kündler einer Haltung, die ihre letzten Triebkräfte aus dem Religiösen gewinnt. Die Novelle „Das Netz“ schildert ein tragisches Geschehen aus der Umwelt eines Fischers und bietet so die Möglichkeit, dank einer scharfen Charakterisierung der Personen durch den Dichter Schicksal und Rettung der treulosen Fischersfrau zu verfolgen. Eine erregende Spannung spricht aus der Handlung, die in der ur-eigensten Bedeutung des Wortes Novelle als eine zwingende Begebenheit bezeichnet werden darf. Der Dichter selbst liest sein Werk: man kennt seine eigene Gestaltungskraft aus vielen Vortragsabenden. Hier ist sie unverlierbar eindrucksvoll auf die Platte gebannt.

Aus einer anderen Welt stammen die Dichtungen von Wilhelm Busch. In der Reihe „Unvergänglich — Unvergessen“ spricht sie Erich Ponto. Wer je mit diesem Meister des gesprochenen Wortes in Berührung gekommen ist, wird bestätigen, daß er zu den wenigen ganz großen Menschengestaltern gehört hat. Wie er hier Buschs weltweisen Humor eingefangen hat, das zeigt in der Tat den überlegenen Könnern. Aber es ist weniger der erfahrene Sprecher, der uns hier gegenübertritt, sondern vielmehr schwingen in dieser klingenden Gabe Töne mit, die das Wissen um die letzten Zusammenhänge mit einem humorvollen Lächeln verklären. Alltag und Umwelt gewinnen bei dieser Interpretation Weite und Größe. Die Aufnahme, die am 7. März 1954 in Stuttgart gemacht wurde, besitzt auch heute noch bleibenden Wert.

INTERPRETEN IM PROFIL



WOLFGANG WINDGASSEN

So jung und neu wie alles, was sich auf dem traditionsreichen Grünen Hügel von Bayreuth im Jahre 1951 entgegen allen geheiligten Traditionen bei der Wiedereröffnung der Festspiele abspielte, war auch der Tenor, der in Wieland Wagners schockierender und schließlich doch triumphaler Parsifal-Inszenierung die Titelrolle sang. Ein hochgewachsener, breitschultriger, dabei keinesfalls hühnenhafter (sprich: schmerbäuchiger), sondern eher schlank wirkender Mann, der dem Idealbild eines Wagner-Helden sicher näher kam als die tenoralen Schwergewichte früherer Zeiten. Eine Stimme, die ebensowenig dem tenoralen Kraftprotzentum entsprach, das viele mit dem Typus eines Wagner-Heroen verbinden. Vielmehr bestach sie durch eine schmiegsame Schlankheit; sie schmetterte nicht, sie schmeichelte sich auch nicht mit italienisch-lyrischer Süße in die Sinne und fesselte doch: durch ihre Ausgeglichenheit, durch ihre unpathetische Sachlichkeit, die mit Wieland Wagners Inszenierungsidee gut zusammenklang. Seit jener Parsifal-Premiere ist Wolfgang Windgassen die tenorale Säule von Neubayreuth. Er hat dort, was vor ihm noch keinem vergönnt war, alle überhaupt in Frage kommenden Partien gesungen: den sanften Lohengrin wie den kecken Jung-Siegfried, den leidenschaftlichen Tannhäuser wie den belkantistischen Stolzing, und, wohl als Krone seiner Wagner-Gestaltungen, einen Tristan, dessen stimmliche Frische im Schlußakt noch alle in Erstaunen gesetzt hat. In dieser mörderischen Partie zeigte sich am überzeugendsten, mit wie viel Kunstverstand und sängerischer Reife Windgassen das Gottesgeschenk einer schönen Stimme zu nutzen weiß.

Es ist ihm zwar sozusagen in die Wiege gelegt worden. Aber sein Vater, der seinerzeit sehr berühmte Stuttgarter Heldentenor Fritz Windgassen, wollte von einer Bühnenkarriere des Sohnes zunächst nichts wissen. Da es diesen aber als

erblich Belasteten nun einmal zur Bühne zog, wurde er technischer Volontär an der Stuttgarter Staatsoper. So lernte er die Welt aus Pappe und Leinwand von der Pike auf, aus der Perspektive des Schnürbodens und des Malersaales kennen. Daneben studierte er aber doch Gesang — bei seinem Vater, ging während des Krieges ans Pforzheimer Stadttheater und wurde 1945, als 31-jähriger, an die Stuttgarter Staatsoper engagiert —, diesmal aber als Tenor. Er hat hier in den ersten Jahren alles gesungen, was anfiel: den Lohengrin und den Don José, den Othello und den Adam im Bettelstudenten. Auch heute noch kann man ihn, der seiner Heimatbühne trotz allen Verlockungen treu geblieben ist, als Othello oder Radames hören — er will sich nicht als Wagner-Tenor einseitig abstempeln lassen und an temperamentgeladenen südlichen Helden beweisen, wie sehr er sich seit seinen darstellerisch nicht sehr profilierten Anfängen auch als Sängerschauspieler entwickelt hat. Seinen internationalen Ruhm — er gastierte an der Mailänder Scala wie an der New Yorker Metropolitan Opera — verdankt er freilich seiner Verkörperung der Wagner-Helden: Vertreter eines Tenortypus, der seine Wirkung nicht durch Kraftmeierei, sondern durch gesangliche Kultur, nicht durch überwältigende Brillanz, sondern durch kluges Understatement erzielt.

K. H.



EDUARD VAN BEINUM

Zu den Dirigenten von Format zählt heute der 58-jährige Eduard van Beinum. Sein Lebensweg ist unlösbar mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester verbunden, einer Künstlervereinigung von internationalem Ruf. Beinum stammt aus Arnheim. Seine frühe Neigung zum orchestralen Musizieren führte ihn zunächst an das Pult als Bratscher im Sinfonieorchester seiner Vaterstadt. Dann erst studierte er am Konservatorium in Amsterdam. 1926 bis 1931 dirigierte er das Orchester in Haarlem und kam dann an das Amster-

damer Concertgebouw. Die enge Zusammenarbeit mit Willem Mengelberg vermittelte ihm Einsichten, die für seinen künstlerischen Aufstieg von hoher Bedeutung wurden. Die zuchtvolle Klarheit seiner Interpretation, der Sinn für architektonische Ausgewogenheit sinfonischer Musik, das instinktsichere Gefühl für die Farbigkeit des Klangs mögen hier ihre Wurzel gehabt haben. Als er 1945 die Nachfolge Mengelbergs übernahm, war sich die Musikwelt bereits im klaren, daß hier ein außergewöhnlicher Künstler herangereift war, der abseits aller Sensationen dem musikalischen Werk zu dienen bereit war. Die Resonanz blieb nicht aus. Sie spiegelt sich in zahlreichen internationalen Verpflichtungen sowie in Konzertreisen mit seinem Orchester. Man begegnete ihm bald in London, in Edinburgh, in Deutschland, Skandinavien, in der Schweiz und natürlich auch in Amerika. Das Faszinierende seiner Dirigierkunst wird vor allem in der sicheren Erfassung des jeweiligen Eigenstils der Musik deutlich. Seine Schallplattenaufnahmen gehören nicht zufällig zu den besten Zeugnissen temperamentvollen Musizierens. Charakteristisch dabei seine Werkauswahl, die sich von Bach über Brahms und Bruckner bis zur Gegenwart spannt, Bartók, Kodály, Strawinsky wird man selten so klar und exakt andernorts hören. Dazu kommt jenes Gefühl für klassische Klarheit, die seine Mozart- und Beethoven-Interpretation auszeichnet, wobei das romantische Element, wie es Schubert und Mendelssohn verkörpern, durch Beinum eine geistige Verlebendigung erfährt, die ihn in die erste Reihe unserer Dirigenten von heute rückt. a.

NEUE GERÄTE

Neben den bewährten Kristall-Systemen bringt die Phonoindustrie besonders hochwertige Tonabnehmer heraus, die auf dem elektro-magnetischen Prinzip beruhen. Etwa vergleichbar mit der Ausweitung des Klangspektrums durch den UKW-Rundfunk, geben die neuen, magnetischen Tonabnehmer einen erweiterten Frequenzbereich (20–20000 Hz) unverzerrt wieder. Praktisch wirkt sich dies — eine einwandfreie Schallplattenaufnahme vorausgesetzt — in einer bisher unbekannten Tontransparenz und klirrfreien Beherrschung der vollen Dynamik aus. Zum Ausgleich ihrer geringeren Ausgangsspannung benötigen die hochwertigen Magnetsysteme kleine, meist unter der Chassisplatte eingebaute Vorverstärker, die gleichzeitig zur Entzerrung der unterschiedlichen Schneidkennlinien¹ verschiedener Schallplattenfabrikate dienen.

¹ Schneidkennlinie = Frequenzkurve, die beim Schneiden einer Schallplatte aus technischen Gründen in den Höhen und Tiefen überhöht bzw. abgesenkt wird.

Unter der Bezeichnung „Goldene Serie“ bietet die Firma Elac ihre mit Magnet-Systemen ausgerüsteten Modelle an. Sie sind in Chassis-Form als Einzelplattenspieler und Wechsler oder als Phonokoffer erhältlich. Wahlweise können dazu auf einen mittleren Wert fest eingestellte Transistoren, Vorverstärker, Entzerrer oder individuell regelbare Röhren-Vorverstärker geliefert werden. Philips hat die Tonarme seiner neuen Plattenspieler mit einer genormten Aufsteckvorrichtung ausgerüstet, so daß sich an jedem der verschiedenen Modelle Tonköpfe aller Qualitätsstufen, darunter auch solche mit elektromagnetischen Systemen, anbringen lassen. Eine einstellbare Tonarmbelastung sorgt für Ausgleich des Auflagegewichtes der verschiedenen schweren Tonköpfe. Die bei Magnetsystemen erforderlichen Vorverstärker arbeiten mit Transistoren. „Ultra High Fidelity“ nennt Perpetuum Ebener seine mit Magnetsystemen bestückten Plattenspielerchassis, Wechsler und Phonokoffer. Der unter der Chassisplatte eingebaute Vorverstärker enthält eine dreistufige, getrennte Baß- und Höhenregelung, die der Entzerrung dient. Bei allen hier erwähnten Fabrikaten kann der begrenzt haltbare Saphir durch eine Diamant-Nadel ersetzt werden, die eine 10–20fach höhere Lebensdauer besitzt. lfd.

SCHALLPLATTEN MIT PLASTISCHER MUSIK

Ein „revolutionäres Aufnahmeverfahren“ verkünden einige Langspielplatten, die jetzt in Deutschland herauskommen. Die Musik auf diesen Schallplatten klingt so, als wäre der Zuhörer Kronzeuge der Original-Darbietung. Eine dieser Aufnahmen, die „Walküre“ aus Wagners Ring der Nibelungen mit den Wiener Philharmonikern unter Georg Solti, hinterläßt den Eindruck „plastischer Musik“. „Wir wollten einmal etwas Neues versuchen“, berichtete der Decca-Aufnahmeleiter John Culshaw über dieses gelungene Experiment. Da das Podium des Wiener Konzertsaaes, in dem die Aufnahme gemacht wurde, nicht tief genug und daher die Akustik unzulänglich war, vergrößerten es die Tontechniker von der Rampe her in den Saal hinein. Sie bauten eine Vorbühne, auf der sich die Sänger bequem bewegen konnten. Davor saßen die Wiener Philharmoniker, 125 Musiker. An der Spitze des Sängersensembles: Kirsten Flagstad, die jetzt Intendantin des norwegischen Staatstheaters geworden ist. Zwei Tage vor dieser großen Aufnahme war Generalprobe. Anweisung an die erstaunten Solisten: „Genauso wie auf der Bühne verhalten.“ Trotz aller Bedenken, daß etwas vom Gesang verlorengehen würde. Für die Walküren war sogar ein Felsenberg angelegt worden. Die acht Walküren klatschten stürmischen Beifall, als sie ihre Szene vom Band abhörten. Der Versuch war gelungen. Am ersten Tag probten die Walkü-

ren Stellungen und Bewegungen bis zum Auftritt Wotans. „Wir machten ein paar kurze Probeaufnahmen und dann gelang uns eine ungewöhnlich lange, ununterbrochene Aufnahme von 23 Minuten.“ Wie aber war es möglich, auf gewöhnlichen Hi-Fi-Schallplatten, die Musik nur in einer einspurig beschriebenen Rille aufzunehmen, eine derart plastische Darbietung festzuhalten? Denn um räumlich zu hören, müßte man doch zwei Kanäle haben, wie man auch zwei Ohren hat, die infolge winziger Zeitunterschiede beim Tonreiz des Trommelfells dem Gehör einen plastischen Eindruck vermitteln.

Das Geheimnis dieser Aufnahmetechnik sieht so aus: bei Versuchen stereophonischer Aufnahmen stellte man zwei Mikrophone auf. Das eine Ohr des Hörers wurde durch ein Mikrophon auf der linken Seite des Orchesters ersetzt. Das andere Ohr vertrat ein Mikrophon auf der anderen Seite. Beide Höreindrücke, um Millisekunden verschieden eintreffend, hielten zwei verschiedene Tonspuren fest. Nun stellt man aber ein drittes Mikrophon hinzu. Es lauschte an der Stelle, wo sich der Klang zwischen den beiden Seiten-Mikrophonen überschneidet. Die Toningenieure sprechen hier von drei „Sound-Tracks“, also drei Tonspuren oder Kanälen. Es gelang ihnen nun, diese drei Tonspuren kunstgerecht zu mischen und das Ergebnis auf den hochempfindlichen Schneidstichel zu übertragen. „Gewiß, es ist schwer, das kostbare Gewächs der Oper außerhalb seines natürlichen Bodens zu behandeln,“ bemerkte John Culshaw nach der gelungenen Aufnahme. „Wir glauben jedoch, hier ist es prächtig gediehen.“ Und wer die dramatische Lebendigkeit hörend erlebt, wie sie aus diesen Schallplattenrillen hervorbricht und wie akustische Lichter und Schatten das Räumliche hervorzaubern, als sei die Stube in ein Opernhaus verwandelt worden, der wird dem Urteil dieses erfahrenen Fachmannes zustimmen.

EXPERIMENTE

Die Schallplattenproduktion geht ihren konsequenten Weg, um den akustischen Eindruck zu intensivieren, ihn dem unmittelbaren Erleben im Konzertsaal näher zu bringen; denn noch immer ist es den meisten seitherigen Verfahren nicht vollauf gelungen, „Raumtreue“ zu erzielen, beispielsweise die in ihrer Sitzordnung plazierte Instrumentengruppen „lokalisiert“ wahrzunehmen, mit einem Wort: „stereophonisch“ aufzunehmen. Vielleicht das modernste unter den vorhandenen deutschen Studios ist in Frankfurt entstanden, das die in Amerika beinahe schon bis zu den letzten Schritten der Fixierung auf Schallplatten gediehenen Erfahrungen erproben und fördern will. Zwei Lautsprecher, zwei Mischpulte, zwei Verstärker bilden die dem Besucher sofort auffallenden Apparaturen neuester Bauart, die ähnlich der Stereoskopie zwei Einzeleindrücke verschmel-

zen helfen. Hochwertige Kondensatormikrophone sind als hellhörige Werkzeuge für differenzierteste Klangphänomene aufnahmebereit, die zunächst zweiseitig festgehalten werden. Für „plastisches Hören“ können somit z. B. die Gruppe der Schlagzeuger und die der Melodieinstrumente über die anfänglich separierte Aufnahme zu einem Eindruck assimiliert werden, „durchsichtig und klar projiziert“, wie der Fachmann sagt. Noch bestehen mancherlei Schwierigkeiten, um den Weg vom Mikrophon bis zum Empfänger lückenlos durchzuführen, wobei nicht nur der Mangel an Wellenlängen eine gewichtige Rolle spielt.

Wohl lassen sich vorerst schon ohne beträchtliche technische Behinderungen stereophonische Kopien auf Band vornehmen. Die vermutliche Übertragung auf Schallplatten wird die Rillen in „Seiten- und Tiefenschrift“ ausnutzen, um den zweiseitigen Vorgang unterzubringen. In Holland haben Helmut Walcha und der versierte Akustiker Dr. Thienhaus bereits bei Bach-Aufnahmen das dort erreichte Stadium der zweikanaligen stereophonen Technik versuchsweise in Anspruch genommen. „Wenn der Prozeß einmal die letzten Schritte in die Produktion getan haben wird, dann dürfte das Erleben von der Schallplatte dem unmittelbaren Dabeisein wohl sehr nahe kommen“, meint der Experte für dieses interessante Gebiet mit zukunftsweisendem Ausblick. G. Sch.

ENDE DER SCHELLACKPLATTE

Die während der letzten 70 Jahre den Weltmarkt beherrschende Schellackplatte, 1887 von Emil Berliner erfunden, wird seit Beginn dieses Jahres von einigen Schallplattenproduzenten nicht mehr hergestellt. Schon im letzten Quartal des Jahres 1957 blieb der Produktionsanteil im Vergleich zur M 45-Platte unter 5%. (78 U qm + 45 U qm = 100%). Damit hat die kleine M 45-Platte in kurzer Zeit die traditionsreiche Schellackplatte endgültig besiegt. Bei gleichem Preis und verbesserter Wiedergabequalität sprechen der kleinere Durchmesser von 17 cm gegenüber 25 cm und das geringere Gewicht von 35 g gegenüber 170 g der Schellackplatte für die moderne M 45-Platte. Unzerbrechlichkeit und leichte Versandmöglichkeit als Briefpost sind weitere Vorzüge. Darüberhinaus ermöglichen neue Schneidverfahren eine Spieldauer bis zu 8 Minuten pro Seite auf der M 45-Platte unterzubringen.

Vor 5 Jahren erschienen die ersten M 45-Platten mit Unterhaltungs- und Tanzmusik. Die heute noch vielfach vertretene Meinung, daß die M 45-Platte die „Platte des Schlagers und der leichten Musik“ sei, ist falsch. Auch das klassische Repertoire und die gehobene Unterhaltungsmusik sind auf dieser kleinen Platte zu haben.

Bereits vor 1½ Jahren, als sich die Produktion der modernen 17-cm-Platte und der Schellack-

platte noch etwa die Waage hielten, brachte Philips für die M 45-Platte ein automatisches Abspielgerät heraus. Heute wird dieses Gerät von verschiedenen Rundfunkgeräteherstellern in die Empfänger eingebaut. Wie ein Brief in den Postkasten wird die M 45-Platte in den Phonogrammaten hineingeschoben und die Automatik übernimmt alle übrigen Funktionen, die zum Abspielen nötig sind.

BÜCHER FÜR DEN SCHALLPLATTENFREUND

Jimmy Jungermann gibt mit seinem Buch „Schallplatten mein Hobby“ (Mercator Verlag, München) eine sehr vergnügliche und anregende Plauderei um die Schallplatte. Flott und wendig geschrieben, orientiert das Büchlein über alles Wissenswerte. Nette Ratschläge für den Sammler stehen neben kurzen Abrissen über Entstehung und Geschichte der Schallplatte. Aktuell, knapp und interessant ist stets die Darstellung, ob es sich nun um Begriffe wie High Fidelity, Band und Platte, Disc Jockey oder Schallplatten-Raritäten handelt: immer wird in unterhaltsamer Form das Wesentliche herausgestellt. Es geht dabei weniger um den Stand der heutigen Produktion als vielmehr um das Phänomen Schallplatte an sich, das in immer neuer glitzernder Beleuchtung erscheint. Ein unterhaltsames Buch mit viel trefflichen, schlaglichtartigen Randbemerkungen.

Von Kurt Blaukopf, dem erfahrenen Sachkenner, liegt nun das „Langspielplattenbuch“ in zwei Teilen vor (Verlag für Jugend und Volk Wien und Verlag Arthur Niggli Teufen). Zwei sehr notwendige und nützliche Bücher. Dies nicht so sehr wegen der darin enthaltenen Namen von Komponisten und Werken, die auf Platten zu haben sind, sondern vor allem wegen seiner glänzenden kritischen Orientierung. Mit einem Blick kann man sich unterrichten, was bisher von einem Komponisten aufgenommen wurde. Zu jedem Werk kluge, charakterisierende Angaben, die keinen Zweifel über Rangordnung, Wert und Bedeutung der Platte lassen. Wer Schallplattenvergleiche anstellen will, hat hier eine unerschöpfliche Fundgrube vor sich. Damit ist ein wertvoller und willkommener Führer durch die Vielzahl der Kataloge entstanden, der nicht nur die Produktion im Bereich von Konzert und Oper verzeichnet, sondern verantwortungsbewußt auswertet. Der ernsthafte Plattensammler wird stets die Bände zu Rate ziehen müssen. — d.

NEUE AUFNAHMEN

Der „Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn“ unter Leitung von Prof. Fritz Werner sang für ERATO-Paris in der Johanniskirche zu Weinsberg die h-moll-Messe von Bach auf Schallplatten. Mitwirkende waren das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim, französische und deutsche Bläser, Ingeborg Reichelt, Elisabeth Fellner-Köberle, Renate Günther, Helmut Krebs, Franz Kélch und Eva Hölderlin (Orgel).

Ernst Peppings „Tedeum“ für Soli, Chor und Orchester wird demnächst von der Deutschen Grammophon Gesellschaft in die Produktion aufgenommen.

Samuel Barbers Oper „Vanessa“, die kürzlich an der Metropolitan Opera in New York uraufgeführt wurde und auch bei den diesjährigen Salzburger Festspielen erklingen wird, wurde von RCA — Victor Records für Langspielplatten aufgenommen.

NEIN, SO ETWAS

Produktion bei Capella. Prof. Wilhelm Ehmann dirigiert seinen Chor. Die Aufnahme läuft; doch irgendetwas stört, irgendetwas klirrt. Man beginnt von neuem — dasselbe Ergebnis. Die Aufnahmetechniker sind verzweifelt. Man kann die störende Geräuschquelle nicht finden. Auch Wilhelm Ehmann ist ganz aufgebracht. Wütend streckt er seine Hände in die Hosentaschen, um zugleich zum Erstaunen aller einen riesengroßen Schlüsselbund hervorzuziehen, der des Pudels Kern war. Nichts stört mehr die Aufnahme der Kantate.



SCHERZO

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Prof. Günther Baum, Berlin; Dr. Werner Bollert, Berlin; Dr. Fritz Bose, Berlin; Gerold Fierz-Bantli, Zürich; Dr. Günter Haußwald, Kassel; Dr. Joachim von Hecker, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Dr. Kurt Honolka, Stuttgart; Karl-Hermann Langefeld, Kassel; Dr. Martin Lange, Nürnberg; Dr. Heinrich von Lüttwitz, Neuß; Dr. Wolfgang Rehm, Kassel; Dr. Otto Riemer, Waibstadt; Dr. Dietrich Schulz-Köhn, Köln; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt.

Fotos: Aus Gerard Hoffnung: „Der Maestro“ mit freundlicher Genehmigung des Verlages Albert Langen/Georg Müller, München; S. 48; Deutsche Grammophon Gesellschaft, S. 37; Philips Pressestelle, S. 38, 45 links; Winkler-Betzendahl, S. 45 rechts.

Sprechplatten

auf



MITGLIEDER DES BURGTHEATERS

Ewald Balser

Ludwig van Beethoven: „Heiligenstädter Testament“, Rede Grillparzers am Grabe Beethovens / Bettina von Arnim-Brentano: Briefe an Goethe über Beethoven AVRS 2011-X

Inge Konradi - Josef Meinrad

Johann Nestroy: Szenen aus: „Einen Jux will er sich machen“ / Johann Nestroy: Szenen aus: „Der Talisman“ (neu) AVRS 2018-X

Fred Liewehr

Rainer Maria Rilke: „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ AVRS 2003-X

Johanna Matz

Felix Salten: Aus „Bambi“ AVRS 2014-X

Anni Rosar

Franz Werfel: „Die Troerinnen des Euripides“ (neu) AVRS 2019-X

Albin Skoda

Franz Werfel: Gedichte: „Lächeln, atmen, schreiten“, „Warum, mein Gott?“, „Fremde sind wir auf der Erde alle“, „Was ein jeder sogleich nachsprechen soll“, „Alte Dienstboten“ / Richard Beer-Hofmann: „Gedenkrede auf Wolfgang Amadeus Mozart“ AVRS 2006-X

Albin Skoda

Friedrich v. Schiller: „Der Taucher“, „Der Handschuh“, „Die Bürgschaft“, „Das verschleierte Bild zu Sais“ (neu) AVRS 2020-X

Paula Wessely

Maria Theresia: „Briefe an ihre Kinder“ AVRS 2012-X

Ausführlicher bebildeter
Sonderprospekt kostenlos

25 cm LP – Preis jeder Schallplatte der
Serie 2000 **DM 16.50**

Erhältlich im kulturellen Schallplattenhandel

Amadeo-Vanguard Kassel

BÄRENREITER-WEG 6-8

SOLOWERKE ALTER MEISTER

auf

CAPELLA SCHALLPLATTEN

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Die Güldene Sonne / Dir, dir Jehova will ich
singen / Der Tag ist hin / Der lieben Sonne
Licht und Pracht. T 71 877 N DM 5.–

Schaffs mit mir Gott nach deinem Willen / Ich
halte treulich still / Gib dich zufrieden / Gott
lebet noch / Was bist du doch / Brunnquell aller
Güter. T 71 892 F DM 7.50

Geistliche Gesänge aus G. Chr. Schemellis „Musikalischem Gesangbuch“, gesungen von Herta
Flebbe, Sopran; Frauke Haasemann, Alt; Wilhelm Kaiser, Tenor; Paul Gümmer, Baß.

Dietrich Buxtehude (1637–1707)

Ich bin eine Blume zu Saron. — Geistliches Konzert für Baß, 2 Violinen und Continuo. Hans-Olaf Hudemann, Baß; Barbara Renner, Ruth Hellmann, Violinen; Konrad Ledner, Cello; Diethard Hellmann, Cembalo.

T 71 697 F DM 7.50

Georg Neumark (1621–1681)

Wer nur den lieben Gott läßt walten / Abendlied: Schau mein allerliebster Gott. — Geistliche Lieder für Baß, Instrumente und Continuo. Paul Gümmer, Baß; Werner Immelmann, Cembalo.

T 71 682 F DM 7.50

Heinrich Schütz (1585–1672)

Die Seele Christi heilige mich / Wer will uns scheiden / Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein. — Solisten der Westfälischen Kantorei.

T 71 675 F DM 7.50

Nikolaus Bruhns (1665–1697)

Mein Herz ist bereit. — Hans-Olaf Hudemann, Baß; Barbara Renner, Violine; Barbara Braukmann, Cello; Arno Schönstedt, Positiv.

T 71 891 F DM 7.50

Verlangen Sie Gesamtkatalog. Zu haben in allen Fachgeschäften. Wo nicht vorrätig, Bezugsquelle erfragen bei:

Tonkunst Verlag

INHABER KARL MERSEBURGER
DARMSTADT-EBERSTADT

Bärenreiter-Taschenpartituren

Wolfgang Amadeus Mozart

KAMMERMUSIK

Streichquintett in D, KV 593 (TP 11)	2.40
Streichquintett in Es, KV 614 (TP 12)	2.40
Streichquintett in C, KV 515 (TP 15)	2.80
Streichquintett in c, KV 406 (TP 38)	2.40
Klarinettenquintett in A, KV 581 (TP 14)	2.—
Hornquintett in Es, KV 407 (TP 13)	1.80
Eine kleine Nachtmusik in G, KV 525 (TP 19)	1.50

ORCHESTERMUSIK

Sinfonie in C, KV 128 (TP 31)	3.—
Sinfonie in G, KV 129 (TP 32)	3.—
Sinfonie in E, KV 130 (TP 33)	3.60
Sinfonie in Es, KV 132 (TP 34)	3.60
Sinfonie in D, KV 133 (TP 35)	3.60
Sinfonie in A, KV 134 (TP 36)	3.—
Sinfonie in D, KV 141a (TP 37)	3.—
Sinfonie in D, KV 297, „Pariser Sinfonie“ (TP 41)	4.50
Sinfonie in A, KV 201 (TP 43)	2.50
Sinfonie in C, KV 425, „Linzer Sinfonie“ (TP 16)	3.20
Sinfonie in C, KV 551, „Jupiter-Sinfonie“ (TP 17)	3.20
Maurerische Trauermusik in c, KV 525 (TP 18)	1.60
Violinkonzert in A, KV 219 (TP 20)	3.60

Diese Taschenpartituren sind nach dem Urtext der „Neuen Mozart-Ausgabe“ herausgegeben. Die Reihe wird fortgesetzt.

Drei bedeutende Gesangbücher der Reformationszeit in originalgetreuen Faksimile-Drucken

Michael Weiße: Gesangbuch der Böhmischen Brüder 1531

Faksimile-Druck auf Bütten. Mit einem Geleitwort herausgegeben von Konrad Ameln. 328 Seiten, Igraf-Einband, DM 28.—.

Das erste deutsche Gesangbuch der Böhmischen Brüder, das der Schlesier Michael Weiße (um 1488-1534) schuf, zeugt von der Kraft des Glaubens und der Innigkeit des brüderlichen Geistes jener Gemeinden. Weiße ist nicht nur der Herausgeber dieses Gesangbuches, sondern auch der Dichter des größten Teiles der darin enthaltenen 157 Lieder. Sie bilden neben Luthers Liedern den wertvollsten Beitrag zum Gesangbuch der Reformation. Der Nachdruck gibt das Original mit seinen kunstvoll verzierten Initialen und sauberen Notenschnitten in allen Einzelheiten wieder.

Das Klugsche Gesangbuch 1533

„Geistliche lieder auff new gebessert zu Wittenberg, D. Martin Luther. Gedruckt zu Wittenberg durch Joseph Klug. M. D. XXXIII.“ Faksimile-Druck. Mit einem Geleitwort von Konrad Ameln. 416 Seiten. Pappband DM 16.50, Pergament DM 30.80.

Das Original dieses Gesangbuches ist nach langer Verschollenheit 1932 wieder aufgetaucht und befindet sich jetzt im Besitz der Lutherhalle in Wittenberg. Es ist nicht nur für zahlreiche Lieder der Reformation die älteste und zuverlässigste Quelle, sondern auch das früheste illustrierte Gesangbuch, das wir kennen. Der vorliegende Faksimiledruck ist, abgesehen von seinem Wert als bedeutendes Quellenwerk, eine kostbare Gabe für den Forscher und Liebhaber.

Das Achtliederbuch vom Jahre 1523/24

„Etlich Christlich liden. Lobgesang vn-Psalm / dem rainen wort Gottes gemeß . . . wie es dann zum tayl berayt zu Wittenberg in übung ist.“ Faksimile-Druck auf Bütten. Mit einem Nachwort, herausgegeben von Konrad Ameln. 28 S. DM 4.80.

Ein für die hymnologische Forschung wichtiger Druck, aber auch rein äußerlich ein schönes Zeugnis für die Buchkunst der Reformationszeit.

Bezug durch jede gute Buch- und Musikhandlung

Bärenreiter-Verlag Kassel

Moderne Studienwerke

KARL STUMPF

Neue Schule für Viola d'amore

Mit Beispielen moderner technischer Möglichkeiten den zeitgenössischen Komponisten zum Gebrauch, 142 Seiten, kart. DM 25. —

Das Studienwerk von Karl Stumpf vermittelt als erstes seiner Art einen Weg zur Technik, die der Viola d'amore zugrunde liegt. Der Komponist Alfred Uhl schreibt über das Werk: »... es gibt nicht nur dem ausübenden Musiker im besten Sinne des Wortes alles, was er von einer Schule erwarten kann, auch der schöpferische Musiker wird hinsichtlich der technischen und klanglichen Möglichkeiten der Viola d'amore wertvollste Aufschlüsse erhalten ...«

KARL SCHEIT

Lehr- und Spielbuch für Gitarre

76 Seiten, 6 Illustrationen, 5. Auflage, kart. DM 7. —

Dieses Werk bringt den Unterrichtsstoff in einer musikalisch lebendigen Form. Von Anfang an werden trockene Übungsbeispiele möglichst vermieden und dafür dem Lied- und Musiziergut ein breiter Raum gegeben.

ERWIN RATZ

Einführung in die musikalische Formenlehre

248 Seiten, 232 Notenbeispiele, Leinen DM 17.50

Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens.

»... Mit diesem Werk stellt sich Erwin Ratz in die Reihe der bedeutendsten Musikwissenschaftler unserer Zeit ...«

Zeitschrift für Musik, Regensburg

Durch alle Buch- und Musikhandlungen

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG WIEN-MÜNCHEN

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner. Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / **Gesang:** Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / **Violine:** Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / **Violoncello:** Lechner / **Klavier:** Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Z rah / **Dirigieren:** Franz, Lechner / **Tonsatz:** Noack, Weber, Widmaier / **Musikgeschichte:** Widmaier / **Dramatischer Unterricht:** Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / **Pädagogik — Methodik — Psychologie:** Balthasar.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4. Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Hochschule für Musik Dresden Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertsong, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. **Auskunft:** Sekretariat für Studien-Angelegenheiten, Dresden-A 53, Mendelssohnallee 34, Tel. 3 09 01 und 3 09 64.

Folkwangschule der Stadt Essen Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusiklehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik, Abteilung Tanz: B hrent nzer und Bewegungslehrer, **Leitung:** Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter. Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. **Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalf cher / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung** (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / **Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule.** **Auskunft und Anmeldung:** Hannover, Walderseestrae 100, Fernruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkr ger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). **Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen.** **Auskunft und Anmeldung**  ber das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. **Auskünfte** durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel Direktor: Dr. Richard Gress

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat, Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) **Leitung:** Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, H lzlin, Laube, M ller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tr ller). **Gastdozent:** Prof. Friedrich W hrer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. **Auskunft** durch die Verwaltung, R 5. 6.

DAS MUSIKSTUDIUM

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergstraße 3 (3 17 38).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

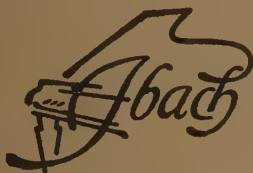
Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

»SUNOVA« Notenschreibpapiere • Hefte • Bücher
Orchesterumschläge • Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!
Zu beziehen durch den Fachhandel!

Grotr.-Steinweg Flügel best. Zust. DM 1750.—, Ritmüller Flügel vierk. Füße DM 1650.—, **Ibach-Flügel**: afrik. Birnbaum mod. DM 2500.—, Klaviere mit Garantie überh. ab 1000.—, Kleinklaviers, Harmonium, Orgeln (Teilz.). Ankauf, Tausch. Alle Überholungen. Pianowerkstatt T R I E S T, Braunschweig, Karl-Hintze-
weg 4, Ruf 27870, gegr. 1920

SEIT 1794 • KLAVIERE • FLÜGEL



SCHWELM / WESTF. - TEL. 2454

Für das Westfälische Sinfonieorchester
(Sitz Lünen) ist die Stelle des

DIRIGENTEN

baldmöglichst neu zu besetzen. Das Orchester besteht z. Z. aus 42 Musikern; zusätzliche Stellen sollen geschaffen werden. Neben hochwertigen Sinfoniekonzerten in einer Reihe größerer und mittlerer Gemeinden Westfalens sollen Verbindungen mit der Chormusik gepflegt und in Jugendkonzerten musikpädagogische Aufgaben übernommen werden.

Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, Angabe von Referenzen und Gehaltsansprüchen werden bis zum Ablauf von 14 Tagen nach Erscheinen dieser Zeitschrift an den Geschäftsführer des Orchesters, Herrn Stadtdirektor Dr. Falkenstein, Lünen, Stadthaus, erbeten.

Soeben erschien:

Libri Novi de Musica — VII / VIII —

Ein Verzeichnis wichtiger Neuerscheinungen und Neuauflagen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft

Mit einem Anhang:

Musica Antiqua Recens Editi — IV —

Ein Verzeichnis wichtiger Neudrucke alter Musik

Zusendung kostenlos

BÄRENREITER - ANTIQUARIAT
Kassel-Wilhelmshöhe



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



NEUE SCHAU

MONATSSCHRIFT FÜR ERLEBNIS UND BESINNUNG

HERAUSGEBER:

KARL KALTWASSER / BERNHARD MARTIN / KARL VÖTTERLE

Die NEUE SCHAU wendet sich an alle Menschen, die sich dem kulturellen Leben verpflichtet fühlen, und will ihnen helfen, in unserer geistgefährdenden Zeit ein menschenwürdiges Dasein zu wahren. Sie stellt große Ereignisse und Gestalten von einst und heute vor das Auge; sie pflegt gültige Werte in Weltanschauung, Kunst und Dichtung, an denen man sich orientieren kann; sie spiegelt, notfalls auch kritisch, Tatsachen unseres Umkreises; sie vermittelt Impulse zum Guten, auch solche zur Selbsttätigkeit; sie weist auf Glaubensgüter oberhalb aller konfessionellen Schranken hin. Dies alles geschieht in der NEUEN SCHAU, im Gegensatz zu den lauten Tagesstimmen, in der Stille, jedoch mit größtmöglicher Verantwortung.

IN 47 STAATEN GELESEN

Die NEUE SCHAU erscheint zwölfmal im Jahr. Jedes Heft ist reich mit Bildern ausgestattet. Bezugsgebühr jährlich DM 14.40, halbjährlich DM 7.20 zuzüglich Zustellgebühr. Kostenlose Probehefte durch jede gute Buchhandlung.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Klavierauszüge mit Singstimme

Carl Philipp Emanuel Bach

Magnificat (lat. engl.) DM 7.50

Johann Sebastian Bach

Johannes Passion (dtsh. engl.) DM 20.-

Magnificat (lat. engl.) DM 4.-

Samuel Barber

Drei Gebete von Kirkegaard (dtsh. engl.) . . DM 8.-

Georg Friedrich Händel

Der Messias (engl.) DM 7.50

Gian - Carlo Menotti

Amahl und die nächtlichen Besucher (engl.) . . DM 20.-

Das Medium (engl. franz.) DM 20.-

Das Telephon (engl. franz.) DM 12.-

Die Heilige der Blecker Street (dtsh. engl.) . . DM 42.-

Wolfgang Amadeus Mozart

Missa Brevis fmoll KV 192 (lat.) DM 6.-

Misericordias Domini KV 222 (lat. engl.) . . . DM 3.60

Franz Schubert

Messe in Gdur (lat.) DM 6.-

Heinrich Schütz

Historia von der Geburt Jesu Christi (dtsh. engl.) DM 8.-

Richard Wagner

Der fliegende Holländer (dtsh. engl.) DM 25.-

Götterdämmerung (dtsh. engl.) DM 37.50

Lohengrin (dtsh. engl.) DM 18.-

Meistersinger (dtsh. engl.) DM 43.-

Parsifal (dtsh. engl.) DM 25.-

Rheingold (dtsh. engl.) DM 25.-

Siegfried (dtsh. engl.) DM 25.-

Tannhäuser (dtsh. engl.) DM 25.-

Tristan und Isolde (dtsh. engl.) DM 25.-

Walküre (dtsh. engl.) DM 25.-

G. S C H I R M E R I N C. • N E W Y O R K

ZEITGENÖSSISCHE ORGELMUSIK

EINE AUSWAHL BEKANNTER WERKE

AHRENS, Joseph

Choralpartiten über:

Lobe den Herren 3.—

Verleih uns Frieden 3.—

Christ ist erstanden 3.50

Hymnen:

Pange lingua 3.50

Veni creator spiritus 3.—

Orgelmesse 4.—

Toccata eroica und Fuge 4.—

Triptychon über BACH 4.50

BECK, Conrad

Choralsonate 4.—

FORTNER, Wolfgang

Toccata und Fuge 3.50

GENZMER, Harald

Tripartita in F 3.50

Sonate 3.50

HESENBERG, Kurt

Zwei Choralpartiten op. 43:

Von Gott will ich nicht lassen . . . 3.50

O, Welt, ich muß dich lassen . . . 2.50

Trio-Sonate in B op. 56 4.—

HINDEMITH, Paul

Orgelsonate I 4.50

Orgelsonate II 4.—

Orgelsonate III über alte Volkslieder 4.—

HÖLLER, Karl

Ciaccona op. 54 4.—

PEETERS, Flor

Zehn Orgelchoräle op. 39 4.—

Passacaglia e Fuga 3.50

Drei Präludien und Fugen op. 72 . 3.50

PEPPING, Ernst

Concerto I/II je 5.—

Drei Fugen über BACH 5.50

Vier Fugen in D, c, Es, f 5.50

Zwei Fugen in cis 4.50

Partiten:

Wer nur den lieben Gott 3.50

Wie schön leuchtet der Morgenstern 3.50

Großes Orgelbuch, 3 Bände . . . je 7.—

Kleines Orgelbuch 6.—

SCHROEDER, Hermann

Die Marianischen Antiphonen . . . 3.50

Präambeln und Interludien 3.50

Präludium und Fuge über „Christ

lag in Todesbanden“ 3.50

Fantasie op. 5b 3.50

Sechs kleine Präludien und Inter-

mezzi op. 9 3.50

Sechs Orgelchoräle über altdeutsche

geistliche Volkslieder 3.50

Sonate 3.50

Kostenloser Katalog *Orgelmusik* durch jede Musikalienhandlung

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



NEU BEI BÄRENREITER

W. A. Mozart: Quintett in c für 2 Violinen und Violoncello KV 406. Urtexteinzelausgabe nach der Neuen Mozart-Ausgabe herausgegeben von E. F. Schmid. Taschenpartitur (Nr. 38) DM 2.40; Stimmenausgabe (BA 4721) DM 8.—

Mozarts Streichquintett in c ist als eigenhändige Bearbeitung seiner Serenade in c für je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte (KV 388) wahrscheinlich im Frühjahr 1787 in Wien entstanden. Mozart bot das Werk in dieser Fassung im April 1788 mit den beiden Streichquintetten KV 515 und KV 516 zur Subskription an. Ein Vergleich der Urfassung für Bläser mit der Bearbeitung für Streichquintett bietet dem Kenner und Liebhaber zahlreiche interessante Einzelheiten und einen fesselnden Einblick in Mozarts Schaffen.

Gregor Joseph Werner: Musikalischer Instrumentalkalender für zwei Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von Fritz Stein („Das Erbe deutscher Musik“, Band 31, Abt. Kammermusik, Band 5). Kart. DM 27.—, Leinen DM 31.—/ Zu den einzelnen Monaten erschienen die Stimmen jeweils in Streifband als EN 571—582 zu je DM 3.20.

In seiner naiv-heiteren Musizierfreude und tonmalerischen Bildhaftigkeit vermag dieser Monatszyklus auch heute noch zu fesseln. Dem bunten kalendarischen Bilderbogen fügt Werner bei jedem Monat ein oder zwei Menuette ein, deren Takteinteilung die Verteilung von Tag und Nacht anzeigt. Ähnlich rationalistischer Spielereien befließt sich der musikalische Kalendermann bei der Darstellung der vier Sternbilder, in die die Sonne „Quartalsweis einrückt“.

Nagels Männerchorblätter:

Nr. 33: Heinrich Poos: „Bei Spezia“, 4stg. DM —.25.

Nr. 34: Heinrich Poos: „Schlägt er den Glockenrand“, 4stg. DM —.40.

Nr. 35: Heinrich Poos: „Vor dem Gewitter“, 4stg. DM —.40.

Nr. 36: Heinrich Poos: „Holunder“, 4stg. DM —.25.

Nr. 37: Friedrich Wilhelm Reich: „Märzgedenken“ / Werner Gneist: „Wie die hohen Sterne

Nr. 38: Karl Marx: „Land der ewigen Gedanken“ / Werner Gneist: „Wie die hohen Sterne kreisen“, 4stg. DM —.25.

Nr. 39: Hugo Distler: „Der Mensch vom Weibe geboren“, 3stg. DM —.40.

Jan Pieterszoon Sweelinck: Psalmen aus dem Hugenotten-Psalter. Herausgegeben von Hans Holliger.

Psalm 8 „Unendlicher, dir unserem Gott“, 5stg. BA 2810. DM —.50.

Psalm 9 „Von ganzem Herzen dank ich dir“, 4stg. BA 2812. DM —.50.

Psalm 24 „Ihr Pforten, hebt das Haupt empor“, 4stg. BA 2736. DM —.50.

Psalm 25 „Ich erhebe mein Gemüte“, 5stg. BA 2737. DM —.70.

Psalm 38 „Straf mich nicht“, 5stg. BA 2811. DM —.50.

Johannes Driessler: Darum wachet. Op. 43/5, Kleine Motette für 5 gemischte Stimmen, BA 3638. DM 3.50 (ab 10 Ex. 3.15, ab 25 Ex. DM 2.80) Das kurze Werk, das altchorische Fünfstimmigkeit mit geteiltem Sopran aufgreift, weist ein durchaus modernes Gesicht auf. Eigenwillige Akkorde und fesselnde deklamatorische Gestaltung bestätigen es. Das formal sehr übersichtlich gebaute Stück wahrt stets echten Motettenstil.

Joh. Hermann Schein: Israelsbrünnlein. Motetten für 5 stg. Chor mit Bc. Herausgegeben von Adam Adrio.

25: „Lehre uns bedenken“, BA 2575. DM —.90.

26: „Nu danket alle Gott“, BA 2576. DM 1.30. Mit diesen beiden Motetten ist der Zyklus abgeschlossen. Er wird auch als Gesamtband vorgelegt.

Walter Serauky: Georg Friedrich Händel, Sein Leben — Sein Werk. IV Band. Von Händels „Semele“ bis zum Abschluß des „Judas Makkabäus“ (1743—1746). 556 Seiten mit vielen Notenbeispielen; Leinen mit Schutzumschlag DM 52.—

Dieser Band beginnt mit Erörterungen über Händels Beziehungen zur Antike und schildert an Hand von Werkbetrachtungen „Händel auf der Höhe des Ruhms“, wobei die Oratorien „Semele“, „Joseph“, „Herakles“, „Belsazar“ und „Judas Makkabäus“ besonders gewürdigt werden. Ein unentbehrliches Werk für den Wissenschaftler, aber auch für den ernststen Freund Händelscher Musik.

Neue Prospekte kostenlos:

„Das Erbe deutscher Musik“ (Gemeinschaftsprospekt sämtlicher „Erbe“-Verleger). Stand vom 1. 5. 1958. Neuaufgaben von Quellenwerken aus allen Epochen der deutschen Musikgeschichte.

Musikwissenschaftliche Arbeiten

HERAUSGEGEBEN VON DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

NEUERSCHEINUNGEN:

- Nr. 11 **Gerhard Braun, Die Schulmusikerziehung in Preußen**
von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform
184 Seiten, DM 16.-

Diese kenntnisreiche Arbeit untersucht entscheidend wichtige Epochen in der Geschichte der Schulmusik in Preußen. Sie fragt nach dem Fortschritt der Musikerziehung, wie sie durch die Reform Kestenbergs eingeleitet wurde, nach der Auswirkung dieser Reform auf Musikerziehung und Musikpflege und nach ihrem Ergebnis im Blick auf die Aufgabe: „Gesunderhaltung der Wurzeln aller Musikentwicklung in unserem Vaterland.“

- Nr. 12 **Paul Beyer, Studien zur Vorgeschichte des Dur-moll**
100 Seiten, DM 6.60

- Nr. 13 **Walther Krüger, Die authentische Klangform des primitiven Organum** 76 Seiten, 2 Tafeln. DM 8.80

FERNER ERSCHIENEN:

- Nr. 1 **Fr. Blume, Bach im Wandel der Geschichte**, 40 S., DM 2.80
- Nr. 2 **W. Lipphardt, Die Weisen der lateinischen Osterspiele des 12. und 13. Jahrhunderts**, 40 S., z. Z. vergriffen
- Nr. 3 **H. H. Draeger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente**, 52 S., DM 4.-
- Nr. 4 **C. Gerhardt, Die Torgauer Walter-Handschriften**, 120 S., 16 Tafeln, DM 12.80
- Nr. 5 **D. P. Walker, Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert**, 76 S., DM 5.20
- Nr. 6 **J. Becker-Glauch, Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hof-feste**, 124 S., 11 Bildtafeln, DM 13.20
- Nr. 7 **H. J. Moser, Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland**, 36 S., DM 2.-
- Nr. 8 **H. P. Schmitz, Die Tontechnik des Père Engramelle**, 24 S., 7 Tafeln, DM 2.80
- Nr. 9 **A. H. King, Mozart im Spiegel der Geschichte 1756 – 1956**, 48 S., DM 3.20
- Nr. 10 **Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart** (herausgegeben von H. Albrecht), 110 S., DM 7.60
- o. Nr. **Marius Schneider, Singende Steine**, 96 S., 16 Bildtafeln, DM 8.40

BÄRENREITER - VERLAG KASSEL UND BASEL